

Secolul 20



259-261

7-8-9

1982

Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU
REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

COPERTA
GETA BRĂTESCU
«Același spirit,
cârnia mai tîrziu
îți place să îți Euphorion,
apare acum sub trăsăturile
băiatului cărușas.»
ECKERMANN,
30 decembrie 1829



REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

259-260-261

7-8-9 ● 1982

SUMAR

GOETHE

sau

GENIUL CA OM OBIȘNUIT

150 de ani de la moarte

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: A-1 sărbători pe Goethe ● 7

ANTOLOGIE LIRICĂ

POEZII

Către Luna, Regele din Thule, Cîntec de noapte al drumetului, Altul asemenea, Pentru Charlotte von Stein, Craiul ielelor, Mignon, Sufletul lumii, Fericită nostalgie, Fără margini, Gingo Biloba, Proemion, Desigur, Unul și Totul, Testament, în românește de Ștefan Aug. Doinaș. Raza din cîmpie, Bun-venit și despărțire, Elegii romane (I, II), Stropii de nectar, Diletant și artist, Cîntecul spiritelor peste ape, Limitele umanului, Divinul, Mirele, Metamorfoza plantelor, Străvechi cuvinte. Orfice, în românește de Ștefan Aug. Doinaș și Horia Stanca

POLARITATEA PERSONALITĂȚII — VIAȚĂ ȘI CREAȚIE

BENEDETTO CROCE: Existența morală și intelectuală, în românește de Mihai Banciu ● 17

PAUL VALÉRY: Discurs în onoarea lui Goethe, fragment, în românește de Alina Ledeanu ● 22

EDUARD SPRANGER: *Viziunea goetheană a lumii*, fragment, în românește de Cristina Petrescu ● 27

THOMAS MANN: *Libertate și Noblete*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș ● 33

ERNST ROBERT CURTIUS: *Goethe sau clasicul german*, fragment, în românește de Ștefan Aug. Doinaș ● 37

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Goethe fără Weimar*, în românește, cu o prezentare de Andrei Ionescu ● 42

HENRI FOCILLON: *Goethe și arta romantică*, în românește de Alina Ledeanu ● 47

CHARLES DU BOS: *Privire asupra lui Goethe: Trecerea spre obiectiv*, fragment, în românește de Alexandru Băciu ● 51

KAREL ČAPEK: *Goethe și Europa Centrală* ● 58

PERSPECTIVE ROMÂNEȘTI ASUPRA LUI GOETHE

LUCIAN BLAGA: *Metoda lui Goethe*, fragment ● 59

TUDOR VIANU: *Goethe și timpul nostru*, fragment ● 64

GEORGE OPRESCU: *Goethe și geniul popular* ● 70

CONSTANTIN NOICA: *Goethe și filozofia*, fragment ● 75

N. STEINHARDT: « Numesc clasic ceea ce e sănătos » ● 81

ALEXANDRU PALEOLOGU: *Alchimia existenței* ● 84

GHEORGHE GRIGURCU: *Goethe între Daimon și Anankê* ● 90

ANDREI PLEȘU: *Însemnări despre Goethe pe marginea scrierilor de tinerețe* ● 94

GEO ȘERBAN: *Desăvârșirea prin Goethe* ● 99

ULTIMUL «OM UNIVERSAL»?

GOETHE ȘI ARTELE PLASTICE

J. W. GOETHE: *Despre arhitectura germană*, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu ● 109

J. W. GOETHE: *Călătorie în Italia*, două fragmente, în românește de Ioana Crăciun și Ondine Cristina Dăscălița ● 114

AMELIA PAVEL: *Goethe și peisajul*; cu reproduceri după acuarele de Goethe

DESPRE POEZIA POPOARELOR

J. W. GOETHE: *Cîntece sîrbești*, în românește de Gheorghe Pascu ● 125

GRETE TARTLER: *Motive persane și arabe în «Divanul occidental-oriental»* ● 129

GOETHE ȘI HERMENEUTICA

SORIN CHIȚANU: *Goethe și problemele interpretării literaturii* ● 137

IPOTEZE ȘI OPȚIUNI ÎN ȘTIINȚELE NATURII

J. W. GOETHE: *Metamorfoza plantelor*, fragment, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu ● 143

H. M. KOELBLING: *Goethe cercetător al naturii* ● 149

ALBRECHT SCHÖNE: *Goethe și nenorocirea fizicii*, în românește de Horia Stanca ● 155

J. W. GOETHE: *Cu privire la teoria culorilor*, fragment, în românește de Daniela Ștefănescu-Ciobanu

GOETHE ȘI MUZICA

ANNELIESE SCHNEIDER: *Estetica liedului*, în românește de Horia Stanca ● 161

GOETHE ȘI CONTEMPORANII SĂI

J. W. GOETHE: *Correspondență*, în românește de Andrei Pleșu, Ondine Cristina Dăscălița și Ioana Crăciun ● 166

J. P. ECKERMANN: *Jurnal*, fragmente ● 175

«FAUST» CAPODOPERA NECESARĂ

SALVADOR DE MADARIAGA: *Faust și europenii spiritului*, fragmente, în românește de Alina Ledeanu ● 180

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ: «Faust» ca «discurs mixt» ● 182

«FAUST» ȘI ARTA DE A TRADUCE

LUCIAN BLAGA: «Faust» și problemele traducerii ● 187

SEVILIA RĂDUCANU: *Transpunerile românești ale operei «Faust» în perspectiva concepției goetheene despre arta traducerii* ● 193

OY. S. CROHMĂLNICEANU: «Faust» în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș ● 203

FERTILITATEA MITULUI FAUSTIC

WILHELM-GEORG BERGER: *Drama simfonică «Faust» și firmamentul muzical al gândirii lui Goethe* ● 213

GETA BRĂTESCU: *Am desenat pentru «Faust»*; cu 12 reproduceri în culori ● 224

UN ANTI-FAUST

TANKRED DORST: *Merlin sau Tăra pustie*, piesă, fragmente, în românește cu o prezentare de Alexandru Al. Șahighian ● 225

TANKRED DORST: *Un interviu, în exclusivitate pentru «Secolul 20»*, acordat lui Alexandru Al. Șahighian ● 245

GOETHE CA PERSONAJ LITERAR

HERMAN HESSE: *Lupul de stepă*, roman, fragment, în românește de Alexandru Al. Șahighian ● 251

HERMANN HESSE: *Tratat despre lupul de stepă* ● 267

GEORGE GUȚU: *Goethe văzut de Hermann Hesse* ● 271

THOMAS BERNHARD: *Goethe moare*, năvelă, în românește de Horia Stanca ● 275

«FLAUTUL FERMECAT»

sau

CONSTELAȚIA GOETHE — MOZART

J. W. GOETHE: *Flautul fermecat*, în românește de Ștefan Aug. Doinaș și Horia Stanca ● 283

EMIL STAIGER: *Goethe și Mozart*, în românește de Christiane Wagner-Cosmatu ● 303

OSKAR SEIDLIN: «*Flautul fermecat*» al lui Goethe, fragmente, în românește de Horia Stanca ● 311

HANS-GEORG GADAMER: *Omul în curs de formare*, fragmente, în românește de Horia Stanca ● 315

JEAN STAROBINSKI: *Lumini și putere în «Flautul fermecat»*, fragmente, în românește de Ion Pop ● 324

ERWIN JAECKLE: *Simboluri în «Flautul fermecat»*, în românește de Ondine Cristina Dăscălița ● 332

MIHAI CONSTANTINESCU: *Calea spre Mozart* ● 335

«FLAUTUL FERMECAT» ÎN VIZIUNEA LUI LUCIAN PINTILIE

Aix-en-Provence 1982

Fișe și repere critice pentru un spectacol mozartian: MIRCEA ELIADE, MAURICE MAETERLINCK, J. W. GOETHE, LEOPOLD MOZART, W. A. MOZART, JACQUES LONCHAMPT, ANDRÉ BOUCOURECHLIEV, PAUL MEUNIER, PHILIPPE OLIVIER, CLAUDE SAMUEL, SYLVIE DE NUSSAC — Imagini din spectacol

GOETHE

SAU

GENIUL CA OM OBIȘNUIT





A-L SĂRBĂTORI PE GOETHE

A-l sărbători pe Goethe *astăzi* pare, la prima vedere, a plăti un penibil tribut memoriei moarte a calendarului, a întreține o mecanică deșartă a festivalului. Dacă în 1932, cu ocazia Centenarului morții sale, s-a putut spune că, timp de o sută de ani, Germania n-a făcut altceva decât să-l renege, adîncind «divorțul între realitatea germană și visul de cultură umană» al celui mai mare scriitor al ei, — astăzi, chiar și în rîndurile celor care se grăbesc să-l omagieze, se simte o anume «despărțire de Goethe»; încît titlul fascinantei cărți a lui Constantin Noica nu exprimă numai un raport personal și pasager, ci o stare mai generală și permanentă a receptării acestui scriitor. Fără îndoială, dincolo de fastul ei, întreținut prin diverse mijloace, orice aniversare implică o confruntare: cît timp sărbătoritul e încă în viață, el însuși se măsoară, în asemenea fericite ocazii, cu propria imagine, pe un mereu nou prag al vîrstei; cînd e vorba de o personalitate din trecut, posteritatea cheamă în fața unui tribunal invizibil — presupus indulgent — statuia celui dispărut. Goethe a fost de la început o personalitate controversată. Încă în 1823, un publicist ca Ludwig Börne scria: «Pentru ca libertatea în arta și știința germană să supraviețuiască, se impune ostracizarea lui Goethe». Asemenea atitudini de vehement refuz nu par să se mai manifesteze astăzi; dar oricum, la 150 de ani de la moartea lui, nimeni nu se gîndește să-l celebreze pe Goethe, fără a se întreba asupra sentimentelor cu care mai poate fi întîmpinat acum omul și scriitorul.

«În fața marilor calități ale altcuiva, nu există altă salvare decât iubirea», spune Goethe (*Maxime și reflexii*, 45). Dar, pentru noi, tocmai aceasta e întrebarea: mai poate fi iubit Goethe astăzi? Între opinia lui Schiller, care l-a cunoscut («Prin natura sa Goethe e numai veracitate și loialitate, cu cea mai serioasă înțelegere față de tot ce e just și bun»), și cea a lui Claudel, care l-a citit («...acest mare măgar solemn care e Goethe!») e loc destul pentru o gamă imensă și variată de sentimente. Ceea ce numim, în general, «marele public de cultură», din toate țările civilizate, s-a și pretat, de altfel, la această provocare pe care i-a zvrzlit-o gloria — schimbătoare sau numai divers luminată a lui Goethe; și continuă, chiar azi, să urmărească «fazele» acestui astru de prima mărime, cu interesul — suspect-cultural — cu care ar participa la un nou pariu între Faust și Mefisto: după toate cîte a făcut, și — mai ales — după cum le-a făcut, mai poate fi Goethe mîntuit prin dragostea noastră? Dacă «religia» lui a fost, ca și aceea a eroului său, *Fapta* (și se pare că nu există nici o îndoială în privința aceasta), atunci mai poate fi iubit, și cu ce fel de iubire, omul care a scris: «Cel ce acționează e întodeauna lipsit de conștiință; conștiința etică are numai cel ce contemplă acțiunea» (*Maxime și reflexii*, 241)? Heinrich Heine va fi ripostat la o asemenea sentință atunci cînd a scris: «Operele lui Goethe sunt statui. Te poți îndrăgosti de ele — dar sunt sterpe. Poemele lui Goethe nu nasc fapte, ca acelea ale lui Schiller. Iată blestemul a tot ceea ce s-a zămislit exclusiv prin artă».

A-l sărbători pe Goethe înseamnă, poate, a-l prezenta afecțiunii noastre ca pe un om în viața căruia Cultura ca productivitate — adică, nu operele de cultură acceptate, receptate, ci cele plămuite de el însuși — devine o adevărată Natură, scoțind astfel amoralismul de sub competența oricărei instanțe umane. În concepția lui, la fel ca în viziunea antropologică din «Prolog în cer», a fi *ein guter Mensch* este egal cu a fi un om activ adică «un om izbituit, destoinic, ale cărui virtuți originare sunt eficiente; virtuți pe care Goethe le compară și le opune păcatului originar» (Rudolf Ibel: *Goethe, Faust I*, p. 18); ceea ce ar denota că în autor, ca și în eroul său Faust, triumfă pînă la urmă un amor fati, nu iubirea creștinească față de aproapele. Ce ar trebui, atunci, să înțelegem prin amoralismul lui Goethe?

Iată unul dintre răspunsuri: «Recunoașterii unei activități unice, singura dotată cu putere de cauzalitate, principiu unic al oricărei mișcări ce se desfășoară în lume, îi răspunde, ca atitudine a sensibilității conforme cu logica ideii, amoralismul goethean, a cărui noțiune respinge deopotrivă morală și imoralismul, făcînd loc, ca unei caracteristici a înaltelor faze ale realului, moralității (subl. mea), — presupunînd

că moralitatea n-ar fi altceva, după definiția pe care i-am dat-o, decît ansamblul modalităților de a fi care condiționează viața unei specii.» Morala — urmează comentorul — începe atunci cînd oamenii «își închipuie în mod vanitos că acționează după propriile lor planuri» (citatul e din Nietzsche), adică atunci cînd «se opun ca o forță independentă activității unice care se află în inima lucrurilor. În mod vanitos, asta spune totul. Morala se întemeiază pe prezumția libertății care n-are mai mult sens în universul lui Goethe decît în acela al lui Spinoza» (Jules de Gaultier: «Amoralismul lui Goethe», în *N.R.F.*, anul 20, no. 222 din 1 martie 1932).

Se pare că, pentru mulți, ceea ce e greu de înțeles și — mai ales — de admis ca demn de laudă în «fenomenul Goethe», ar fi tocmai această înaltă consecvență cu propriul Destin de-a lungul unei întregi vieți care, pretinzîndu-se demoniacă în sine, ne este mereu prezentată ca fiind vai! mic-burgheză, banală și confortabilă. Nu ne propune oare Ortega y Gasset un «Goethe fără Weimar», susținînd că — prin acceptarea onorurilor și slujbelor de la curtea ducelui — scriitorul și-ar fi trădat propria vocație? Într-o scrisoare către Riemer (9 iulie 1809), acesta spunea: «Geniul poate să se mențină în cadrul frumuseții și al perfecțiunii, sau îl poate depăși, înaintînd în absurd...». Epoca noastră a renunțat demult la imaginea unei personalități geniale care s-ar menține «în cadrul frumuseții și al perfecțiunii»; ea nu mai concepe geniul decît ca excepție; o secretă moștenire romantică o face să asocieze genialitatea exclusiv cu nebunia, cu boala, cu excesele de tot felul, cu catastrofa, cu tragedia, — cu situațiile-limită, în general. Iată de ce Goethe, ca om și ca scriitor, devine treptat, pe măsură ce o anume prejudecată asupra geniului începe să predomine, absolut impardonabil: el reprezintă un caz cu totul clasic sau, oricum, de om al Renașterii, de care cultura europeană aproape că nu-și mai aduce aminte; o mentalitate decadentă (în care, paradoxal, dospește încă un nesatisfăcut pe deplin *sans-culotism*) nu-i poate ierta faptul de a nu fi fost, ca scriitor, un element marginal, ci — dimpotrivă — un adevărat stîlp al societății sale. Viața lui însăși, prin lungimea și comoditățile ei, poate să scandalizeze pe cei care asociază geniului o soartă nefastă; ceea ce e ușor de înțeles într-o cultură unde destinul scriitorului romantic era acela de a sfîrși de timpuriu, ca Schiller, Hölderlin, Kleist, Novalis. Și apoi, într-o vreme ca a noastră, dominată de violente și brusce răsturnări politico-sociale, cum ar putea să fie apreciat «neptunistul» care a arătat un mai mare interes pentru transformările lente ale Istoriei, decît pentru «vulcanismul» oricărei politici?

E nevoie de un ochi goethean, pentru a distinge, în cei peste optzeci de ani ai săi, în mereu repetatele — după aproape același scenariu — ocazii de angajare și dezertare din iubire, urmate imediat de sublimarea artistică a evenimentului, fenomenul originar al productivității umane înseși, față de care destinul său particular reprezintă doar un caz. La 3 februarie 1807, el îi scrisese celuiiași Riemer: «Oamenii extraordinari, ca Napoleon, ies din cadrele morale. În cele din urmă, ei acționează ca niște elemente ale Naturii, ca focul și apa.» Douăzeci de ani mai târziu, pe aceeași temă, îi spunea lui Eckermann: «Asemenea bărbați și cei de o seamă cu ei / ... / sunt firi geniale a căror existență prezintă o particularitate: ei trăiesc o pubertate repetată, pe când oamenii ceilalți sunt o singură dată tineri» (la 11 martie 1828). Dar oare această «pubertate repetată», titlul de mândrie al octogenarului în ultimii săi ani, — pe care însă mulți o înțepratează azi ca o neisovită și superficială, frivolă chiar, «disponibilitate» — nu este, de fapt, un element îndoielnic al mitului propriu? Acel mit, atât de bine întreținut în — și de către — Eckermann, înct acesta, descriind corpul gol al Maestrului întins pe catafalc, ne face să credem că arăta ca un zeu !

Nimic nu ne împiedică — dimpotrivă ! — să vedem și să divulgăm în fiecare eveniment al vieții sale ceea ce întreține, simultan, mitul Goethe și mitul anti-Goethe. Erotismul lui, prezentat adesea ca un cvasi don-juanism de provincie, a fost fără îndoială și spontan, și sincer, și destul de profund pentru a declanșa, de fiecare dată, mecanismele secrete ale creației lirice ; în felul acesta, ușoara nuanță de frivolitate, care se asociază în amor cuvîntului « ocazie », ni se pare a fi fost, totuși, răscumpărată prin ceea ce numim « clipa de grație ». Pentru a ne convinge, n-avem decît să comparăm superba poezie « Pentru Charlotte von Stein », cu penibilele bilețele amoroase trimise aceleiași persoane. « Îi compătesc pe cei care fac mare haz de natura efemeră a lucrurilor și se pierd în contemplarea nimicniciei pămîntului. Menirea noastră e tocmai să schimbăm cele efemere în perene; iar aceasta nu se poate face decît dacă le prețuiești și pe unele, și pe altele » (*Maxime și reflexii*, 155). Scriind acestea, Goethe se va fi gîndit poate la tot ceea ce, de-a lungul imensei sale vieți, ar fi putut să apară ca un jalnic spectacol al vanității, dacă nu l-ar fi salvat, clipă de clipă, setea de cunoaștere și năzuința spre faptă. De altfel, nimeni n-a simțit mai frecvent și mai bine ca Goethe însuși că « filmul » existenței sale a fost plin de ocolișuri, patimi și contradicții, un adevărat « drum rătăcitor prin labirint ».

Abia impus ca unul din corifeii mișcării « Sturm und Drang », tînrul Goethe s-a și lepădat de excese Romantismului, deși nu-l va « con-

damna » teoretic, ca « bolnav » — în opoziție cu caracterul « sănătos » al Clasicismului — decît mult mai tîrziu. Tipul de succes pe care l-a reputat fulgerător cu *Werther* l-a înspăimîntat atât de tare, se spune, înct nu și-a recitit niciodată această carte. Titanismul lui, rîmînd cu epoca, dar mai ales cu vîrsta, pîrînd la un moment dat o trăsătură de caracter revoluționară, s-a dovedit a fi o simplă febră de creștere: ce scurtă distanță se vedește între accentele de răzvrătire din « Prometeu » și calma recomandare a obediției în fața zeilor din « Limitele umanului » ! ... Ceea ce a rămas din acest titanism juvenil, sub forma constituției genității spîrgătoare de canoane, s-a « obiectivat » în teoria demoniacului, în care, la drept vorbind, accentul cade nu pe libertatea de fapt a individului superior, ci pe necesitatea de drept a Destinului: *Așa și-e scris sîi fii, nu scapi de tine !*

La treizeci de ani după bătălia de la Valmy, la care a participat, și-a atribuit profeticele cuvinte: « Din acest loc și din această clipă începe o nouă epocă a istoriei universale, și vă puteți fîli că ați fost prezenți la nașterea ei. » Le-a rostit cu adevărat, sau nu ? În replică, iată relatarea, lipsită de orice înfatuare, a rolului său modest, de plan secund, la înfîlțirea cu Napoleon de la Erfurt, la 2 octombrie 1808: « Împăratul îmi face semn să mă apropiu. Eu rămîn în picioare în fața lui la o distanță convenabilă. După ce m-a privit cu atenție, zice: « Vous êtes un homme ». Eu mă înclin. El mă întreabă: « Ce vîrstă aveți ? — Șaizeci de ani. — V-ați păstrat bine. Ați scris tragedii. ... » Răspund cît e nevoie. " Să nu ne mirăm, însă, de candoarea cu care cei ce filozofează asupra istoriei își aleg exemplele concrete: oare Hegel nu vedea în micul corsican chiar « spiritul lumii călare pe cal alb » ? ... »

Cine și-ar fi închipuit că senzualistul, vizualistul Goethe, cîntărețul de mai tîrziu al ochiului ca « organ solar », amantul intelectual al statuarului elin, va recolta din călătoria în Italia — experiență pe care o erijează în condiție formativă pentru orice artist — una din cele mai riguroase concepții asupra artei Antichității, făcînd din « Imitarea Grecilor » principiul unei adevărate estetici normative, devenind aproape mai tranșant ca Lessing în *Laokoon* ?

Prietenia cu Schiller, care debutează aproape catastrofal și se menține multă vreme pe muchie de cuțit, ne demonstrează două caractere ireconciliabile în fond, pe care numai exercițiul superior al spiritului le-a păstrat într-o relație curată, reciproc profitabilă, exemplară. Ce sens au, atunci, eforturile partizane de a investi cu calificativul de « filistin » fie pe unul, fie pe celălalt membru al acestui cuplu ideal ? Măreț e firmamentul unei culturi, pe care s-a înscris, timp de cîțiva ani, conjuncția irepetabilă a două asemenea astre !

Celor exasperații de «disponibilitatea» sa afectivă, de amintita «pubertate repetată», tentativa acestui aproape octogenar de a se logodi cu Ulrike von Levetzow, care avea numai 19 ani, le apare ca o puniune, prin ridicol, a eratismului său erotic. Doar oare «poezia» n-a convertit total «adevărul» acestui moment? Cine-l mai poate întrezări pe bătrînul îndrăgostit, coborînd penibil scările casei, altfel decît ni-l înfățișează, în eternitate, cadentele sublime ale «Elegiei»: ca un titan prăbușit, ca un răsfățat al zeilor căruia i s-a retras, brusc, favoarea divină?... .

Cît despre *Faust*, care constituie ultima sa «ispravă», — cum am putea să-l interpretăm? Croce vede în el o simplă joacă performantică a Maestrului, stăpîn acum, la finele vieții, pe întreaga instrumentistică lirică a Europei (și Orientului mijlociu); Constantin Noica îi neagă «accesul la filosofie», susținînd că «nu iubeste arta lui Goethe cel care admiră peste măsură *Faust*» (*Despărțirea de Goethe*, p. 138); în timp ce Jung descifrează în el un tip de creație vizionară, în opoziție cu simpla creație psihologică; adică, o operă a cărei «esență ne este străină și pare a proveni din nu-se-știe-ce *arrière-plans* ale naturii, din adîncimile altor vîrste sau dintr-o lume de umbră sau lumină existînd la marginea umanului» (*Problèmes de l'Ame moderne*, p. 327).

A-l sărbători cu adevărat pe Goethe azi înseamnă a vedea, în toate acestea și în alte mii de episoade ale bogatei sale existențe, «doctrina» reală pe care ele însele, ca lanț factologic, ca șir de fenomene care constituie propria lor «teorie», o expun ochiului nostru spiritual; iar aceasta este una singură: acceptarea amoroasă, jubilantă a unui Destin în care productivitatea se înalță, de la pura manifestare a Puterii vitale la Forma spirituală creatoare de valori, de la Caracterul natural la Entelechia superioară a Persoanei. Acest parcurs formativ ilustrează, prin cazul individual al lui Goethe însuși, legea generală a Metamorfozei viului: el poate fi citit deopotrivă în evoluția omului și scriitorului, din anii tinereții studioase pînă la suprema realizare de sine a bătrîneții sale înțelepte, ca și în schimbarea, treptată dar esențială, a personajului său *Faust* din Partea I în Partea II a tragediei. Scopul vieții — pentru scriitor, ca și pentru erou — este viața însăși, exprimat în recomandarea: *Wage es, glücklich sein!*. Acest *Îndrăznește să fii fericit!* reprezintă, oricît n-ar părea, un comandament al măreției: măreția de a te forma pe tine însuși pe o mereu-mai-înaltă treaptă a Spiritului, iar dramatismul acestui comandament — care numai la suprafață se înfățișează ca un hedonism, ca o «morală a plăcerii», deoarece nici Goethe nici *Faust* nu evită durerea, ci dimpotrivă o postulează ca treaptă necesară a desăvîrșirii individuale întru moralitate, în baza funcției formative

pe care o au pasiunile — iese la iveală, îndată ce i se adaugă cel de al doilea precept de *Lebensphilosophie* al weimarianului, acel *Stirb und werde!* (*Mori și te preschimbă!*) instituit ca lege a Personalității. Descoperind și promovînd morfologismul, Goethe a înțeles să accepte cu bucurie toate formele prin care trebuie să treacă entelechia în procesul realizării de sine.

A-l sărbători pe Goethe astăzi implică descifrarea involuntarului omagiu care stă mascat sub toate reproșurile ce constituie agresiv-declarativul anti-goetheanism al zilelor noastre. Iată-l, așadar, pe marele scriitor — care, de altfel, a recunoscut că nu are «organ» pentru Filozofie — făcut responsabil pentru, de pildă, «ethosul neutralității în lumea modernă»: «Dacă Goethe are dreptate, filosofia nu mai are drept la viață. Iar dreptatea lui Goethe, cea proslăvită de el, este ca totul să aibă dreptate, tot ce e viu — fire, lume sub-umană, om idee — totul să aibă egală îndreptățire și să crească, să urce, să aspire la Împlinire, într-o oarbă «demonie», în sînul căreia rațiunea să nu fie decît unul din eroii cuprinși de «beția bachiă», sau atunci să fie ochiul minții care vede totul, fără părtinire» (Constantin Noica: *Devenirea întru ființă*, pp. 112—113). De fapt, nenumărate versuri, între care acesta: *Wie es auch sei, das Leben, es ist gut* («Der Bräutigam»), sau varianta lui din *Faust*: *Es sei wie es wolle, / Es war doch so schön!* (Vv. 11302—11303), stau mărturie acestui «ethos neorientat» care acceptă realul, în întregime, așa cum este. Goethe este prea fascinat de fenomenele sensibile, ca să mai postuleze ceva dincolo de ele însele; el se mărginește să spună: «Alles Faktische schon Theorie ist». E clar: el nu este preocupat de Ființă, ci de devenire; el nu se simte angajat în planul metafizic în care Rațiunea, reflectîndu-se, se realizează pe sine, afirmînd necontenit că «particularul este universalul», ci în planul fizic, unde particularul și universalul stau, ireductibile, față-n față, ca o polaritate fecundă întemeind unitatea inseparabilă a realului, ca și a Persoanei. Opoziția lor pur internă se rezolvă în ivirea Personalității, stadiu în care entelechia și-a împlinit «programul» vital. Filozoful român are indiscutabil dreptate: «o patetică devenire» se află astfel afirmată prin viața și opera goetheană. Iar «indiferența», implicată în ea, atîta cît este, aparține filozofului pe care Goethe n-a încercat nicînd să-l realizeze, dar nicidecum creatorului de artă, domeniu în care s-a realizat cu asupra de măsură, care-și încheie «Testamentul» cu versurile: *Denn edlen Seelen vorzufühlen / Ist wünschenswertester Beruf*».

Nu e oare Goethe la fel de răspunzător pentru construcțiile explicative pe care psihologia abisală a creației le-a vehiculat în secolul nostru, odată cu C. G. Jung și Lucian Blaga? Teoria morfologică, fie că se

aplică la natura vie sau la opera de artă, ne propune o dublă perspectivă. Pe de o parte, ea ne invită să vedem, pe o verticală în timp, cu ajutorul ochiului interior, *fenomenul originar* abisal a tot ceea ce ochiul sensibil înregistrează sus, în lumina solară; să identificăm, adică, undeva într-un tărâm — ca al Mumelor — fără timp și loc, ca într-o *origo*, forța elementară și proto-tipurul plămăditor care determină ivirea metamorfică a tuturor văzuteilor. Pe de altă parte, ea afirmă, pe orizontală, necesitatea auto-limitării individuale: *In der Beschränkung zeigt sich an der Meister, / Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben* (Maestru-n limitare-abia se-arată, / Doar legea ne conferă libertatea). Apariția oricărui fenomen de creație și șanse lui de a se realiza pe deplin depind întotdeauna de triumful unui principiu formativ și limitativ; căci nu numai artificul — fără de care nu există arta — reclamă un «spațiu închis» (simbolizat de fiola în care trăiește, exclusiv spiritual, Homunculus, entelexhia pură), ci forma însăși, oricare ar fi ea, implică separație, delimitare, determinare.

Aceeași răspundere — în care e greu să deosebim partea de vină, de partea de merit — o poartă Goethe în ce privește gândirea prin analogie a timpurilor moderne, împreună cu interesul contemporan față de simboluri, mituri, rituri al antropologilor. «Logica analogiei», care se opune «logicii identității», chiar dacă nu este un concept lansat de Goethe, nu are o mai mică arie de manifestare în opera lui decât conceptul de «literatură universală», pe care l-a inventat și ilustrat cu prisosință. «Limba universală a analogiei și a simbolurilor este nu numai «limba zeilor», ci și limba naturii, a «supra-umanului» și a «infra-umanului», limba spiritului dar și aceea a profunzimilor corpului» (René Alleau: *La Science des Symboles*, p. 76). Cu incommensurabila sa forță de sugestie, conceptul goethean de *Urphänomen* (în care Schiller vedea o simplă «idee», Blaga o «idee-vedenie», iar alții un «mit») a pus în lumină tocmai acest tip de gândire, gândirea mitică; aceasta, spre deosebire de gândirea conceptuală care descompune devenirea în momente izolate, satisface nevoia umană de înțelegere prin afirmarea unui «lucru originar» (*Ur-Sache*), vocabulă ce indică în același timp lucrul primitiv și cauza lui. Acest tip de gândire îl caracterizează îndeosebi pe poeți; ea se referă mai ales la «materialul» proceselor psihice involuntare — intuiția sensibilă, amintirea, imaginația — care nu le oferă obiecte clar diferențiate, ci «totalități». În sensul acesta, Goethe devine răspunzător pentru germinarea *Urphänomen*-ului, ca metodă, în diverse domenii ale spiritualității moderne. L. Blaga a arătat în *Fenomenul originar* cum marele poet german prelungește, de la Platon, această intuiție a Antichității până în inima timpurilor noi: la analogiile romanti-

cilor și ale lui Strindberg, la gândirea mitică a lui Nietzsche, la intuiționismul lui Bergson, la morfologismul culturii al lui Spengler etc. La care noi, Români, putem să adăugăm: la matricea stilistică a lui Lucian Blaga.

O asemenea germinare pe meridiane diverse răsplătește apetitul de valori și forme literare străine care l-a caracterizat pe Goethe însuși, care i-a alimentat creația literară. În general, i se atribuie elaborarea conceptului de «literatură universală», fără a se preciza suficient că «prin *Allgemeine Weltliteratur* [...] Goethe nu înțelege doar suma literaturilor naționale, ci o mișcare literară de ansamblu, constituită prin înfrunțurile reciproce intensificate în urma schimburilor mai frecvente în epoca modernă» (Mariana Șora: *Gândirea lui Goethe în texte alese*, vol II, p. 106). Ca de obicei, i se reproșează, și aici, că ar fi răspîndit o «narcoză clasică» asupra culturii germane; ba chiar că ar preconiza extinderea ei peste toată lumea, atunci când recomandă exemplul, de imitat, al Grecilor antici. Nu se remarcă faptul că, modelul Antichității e propus ca pilduitor, tocmai ca antidot împotriva hegemoniei culturale a vreunei culturi contemporane care, sprijinită politic, ar putea manifesta ambiții imperialiste. Și de data aceasta, Goethe a intuit perfect mecanica difuzării produselor literare pe piața mondială: în conlucrarea culturală a tuturor popoarelor, «lumea largă, cît ar fi de întinsă, nu e decât o patrie lărgită, și nu ne va dăruii altceva decât ne-a dăruit solul natal. Ceea ce place mulțimii se va răspîndi fără limite, și va răstrunde, cum constatăm de pe acum, în toate zonele și-n toate regiunile; ceea ce este cu adevărat serios și profund nu va reuși să se răspîndească în aceeași măsură; cei care se dedică însă lucrurilor mai înalte și mai rodnice într-un sens superior vor ajunge să se cunoască mai repede și mai îndeaproape» («Despre literatura universală», V).

În fond, ceea ce i se reproșează lui Goethe ține exact de zestrea cu care gândirea și sensibilitatea modernă se mîndrește: pe de o parte, firescul și insașiabilitatea «deschiderii» lui spre tot ce este firesc, natural; pe de altă parte, popasul lui sărbătoreesc în fenomen, ca dat ireductibil; adică ancorarea programatică în sensibilitul imediat, în ceea ce pare «coaja» dar, de fapt, nu poate fi deosebit de «miezul» Naturii. Pe de o parte, marea lecție de artă goetheană e aceea a sensibilității genuine — «naivitatea, de care vorbea Schiller — ca dat al naturii sale (*Ich singe, wie der Vogel singt*) și ca aliment al formării de sine; această «deschidere» entuziasă spre Natură constituie, în realitate, receptarea integrală a omenească, pînă la limitele acestuia: «abia omeneirea întreagă constituie omul adevărat», spune el în *Poezie și adevăr* (II, 9). Pe de altă parte, refuzul conceptualului în favoarea simbo-

licului, înțelegerea simbolului ca o « revelație vie și instantanee a inexplicabilului » care implică transformarea ideii în imagine, receptarea și exprimarea concretului sensibil cu un fel de beție solară a spiritului, — toate acestea marchează, în cadrul Poeticei sale, un triumf modern al semnificativului a cărui reverberație de sens devine, practic, infinită, inepuizabilă. Simbolul, în întreaga materialitatea sa, se află astfel atît la baza modului în care receptăm aspectele multiple ale realului (*Viata-n răsfrîngerii de culori ni-e dată*, afirmă v. 4727 din *Faust*), cît și în centrul fenomenului de artă și al contemplației estetice: « Cele mai frumoase simboluri sunt tocmai acelea care permit o interpretare multiplă ».

A-l sărbători pe Goethe astăzi înseamnă a accepta cu seninătate, ca o evidență a culturii europene, reproșul, de cele mai multe ori gelos, care i se face; acela de a fi marcat lumea modernă cu *sigiliul* sec, indelebil, al personalității sale.

ANTOLOGIE LIRICĂ GOETHE

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

CĂTRE LUNA

*Soră-a primei dulci lumini,
Chip mîhnit al mîngîierii !
Albi flori în ceață serii
Scaldă-obrajii tăi senini;
Pasul tău trezește blind
Păsările nopții sumbre,
Gîndul meu și triste umbre
'N văgăuni adînci umblînd.*

*Iscodind pătrunzi ușor
Depărtarea fără vamă,
Sus, cu tine-alături ia-mă,
Dă visării-acest favor !
Prin sticlos grilaj verzui
Vadă cavaleru-n zare
Cu-o secretă desfătare
Noaptele iubitei lui.*

*Harul de-a vedea, plăcut,
Sînge-a depărtării jale;
Iată: string razele tale
Și privirea mi-o ascut:*

Clar, mai clar ca din creion
Membre goale-apar senine,
Și mă-atrag azi, ca pe tine
Mai demult Endymion.

REGELE DIN THULE

A fost în Thule un rege
Fidel, iubita sa
Murind i-a dat, să-l lege,
O cupă de-aur, grea.

Doar ea-i vrăjea simțirea
La orice-ospăș întins;
Cînd o sorbea, privirea
I se-neca de plîns.

Iar cînd simți că moare,
Urmașului i-a dat
Cetăți, și plai, și zare;
Dar cupa și-a păstrat.

La masa lui regală,
Cu cavalerii-n jur,
Ședea-n străbuna sală
Pe-un țărm de mare, sur.

Cheffiu bătrîn, ce zvîntă
Al vieții ultim jar,
De-acolo cupa sfîntă
O azevîrî-n cleștar.

Văzu cum cade, zboară,
Și soare din potop;
Și ochii lui secară,
N-a mai băut un strop.

CINTECUL DE NOAPTE AL DRUMEȚULUI

Tu care alini de sus
Orice chin și orice ruguri,
Și pe cel mereu răpus
Din adînc mereu îl bucuri,
Ah, eu cad de neodîhnă!

Chin și har, la ce să-astept?
Dulce tîhnă,
Vino, vino ah, în piept!

ALTUL ASEMENEA

Peste toate-nălțimile
E liniște-n jur,
Prin toate desimile
Mai simți doar un pur
Suflu abia susurînd.
Păsările tac în pădure.
Așteaptă, somnul o să te fure
Și pe tine curînd.

PENTRU CHARLOTTE VON STEIN

Pentru ce ne lași cu presimțirea
Viitorul să ni-l contemplăm,
Bucuroși lumescul har, iubirea,
Nedeplîns nicicînd să ni-l visăm!
Pentru ce, Destin, ne faci de-odată
Unu-n altu-adînc să iscodim,
Ca unirea noastră-adevărată
Prin mulțimi aparte s-o zărim?

Ah, atîta lume-abia-și cunoaște
Propriul suflet: rătăcind haihui,
Fără scop, amarnic chin îi paște.
Și gonește orbește-n calea lui;
Cîntă iar, cînd simt subit pojarul
Scurtei bucurii care-i orbi.
Numai nouă refuzat ni-e harul
Dulce-mpărtășit, de-a ne iubi,
Fără-a ne-nțelege, să cuprîndem
În lubit, ce el n-a fost nicicînd,
Tot mai puri spre fericiri să tindem,
Și-n primejdii chiar să stăm oricînd.

Să visezi în gol, ce fericire!
Fericit, cel de presimț dezis!
Vai, orice prezență și privire
Nouă ne sporesc presimț și vis.
Spune-mi, Soarta ce ne mai promite?
Spune-mi, ce fior ne-a străbătut?

Ah, în timpuri mai demult trăite
Soră sau soție te-am avut.

Cunoșteai în mine-orice pornire,
Nervul cel mai pur sunind ușor.
Mă citeai cu-o singură privire,
Greu pătrunsă de-ochiul muritor;
Cumpăt îmi vărsai pe jar în singe,
Rătăcind aflam iar drumul drept,
Și din nou cu brațul tău de inger
Mi-alinai durerile din piept;
Îl meneai, vrăjit, captivității,
Cu nimicuri ziua-și exalta.
Cît extaz în ora voluptății,
Cînd zăcea vibrînd la glezna ta:
Îi sporeai suflarea cu-o suflare,
Se simțea mai bun în ochii tăi,
Simțurile-i deveneau mai clare,
Liniștindu-i singele-n vâpăi.

Și din tot ce-o amintire-adie
Încă inimii-n incert dezbin,
Vechea realitate-n piept mereu e vie,
Pe cînd noua stare-i este chin.
Vii — părem — pe jumătate numai,
Ziua noastră cea mai clară-i fum.
Ce noroc: Destinul aprig nu mai
Poate să ne schimbe-acum!

CRAIUL IELELOR

Ce tropot se-aude prin noapte și vînt?
E tatăl purtîndu-și copilul plăpînd;
Își ține băiatul cu brațul cel drept,
Mai tare-l cuprinde și-l strînge la piept.

Copile, obrazul de ce ți-l ferești? —
O tată, pe-al ielelor crai nu-l zărești?
Coroana și coada-i luceșc argintii? —
Copile, sunt ceșuri de noapte tirzii. —

«Hai, vino cu mine, tu ingerul meu!
Ce jocuri frumoase juca-vom mereu;
Covoare de flori în culori sunt pe mal,
Și maică-mea țese din aur un voal».

O tată, o tată, auzi tu ce-a zis
Al ielelor crai, ce minuni mi-a promis? —

Copile, fii calm, liniștește-te-acum;
E vîntul ce scutură frunza pe drum. —

«Hai, vino cu mine, băiatul meu drag!
Copilele mele te-așteaptă pe prag;
Copilele mele-n noapatic alai
Cînta-vor, sălta-vor, dansa-vor pe plai».

O tată, o tată, acolo nu vezi?
Copilele craiului ies din livezi! —
O, fiule, toate le văd împrejur;
Sunt sălcii bătrîne cu lîcădul sur. —

«Îmi placi, mă atrage frumosul tău chip,
Cu sila te iau, dacă altfel nu-i chip».
O tată, o tată, privește-l: mă ia!
Al ielelor crai frînge inima mea! —

Și tatăl se-nfioară, gonește de zor,
Își strînge copilul ce geme ușor,
Abia mai ajunge la pragul dorit;
În brațele sale copilul-a murit.

MIGNON

Cunoști tu țara unde cresc lămîi
Și-n sumbre foi naramze aarii?
Un vînt își scrie-n cer domolu-i salt,
Și mirtu-i calm și laurul e nalt.
Oare-o mai știi?

Acolo, -acolo lin,
Iubitul meu, cu tine vreau să vin.

Cunoști tu casa? Streșini odihnesc,
Stau săli aprinse și odăi luceșc,
Statui de marmuri mă contemplă mut:
Sărmanul meu copil, ce ți-au făcut?
Oare le știi?

Acolo, -acolo lin
Cu tine, -ocrotitor al meu, să vin.

Cunoști tu munții cu poteci ca-n fum,
Catîru-și taie-n ceșuri grele drum,
În peșteri zmei cloceșc în vechi cuibar,
Cad stînci și peste ele valul clar.
Oare-l mai știi?

Acolo, -acolo lin
E drumul nostru! Tată, să pornim!

SUFLETUL LUMII

Porniți în mii de vânturi, la sfîrșitul
Acestui sfînt festin !
Din prag în prag sălțați, ca înfinitul
De voi să fie plin !

Ați și purces, și-un vis zeiesc nesațiul
Vi-l face fără loc,
Și-arzind sub stele, blînzi, străbateți spațiul
Însămînat cu șoc.

De-aici țîșniți, puternice comete,
Prin vămi mai vaste-acum:
Un labirint de sori și de planete
Vă-ncrucicează-n drum.

Țărini informe luați, cu frenezie,
Pe-un tineresc model
Le faceți vii, ca și mai vii să fie,
Și cumpătate-n zel.

Și-n cerc pe vînturi iuși minaiți nainte
Fugarnicul covor,
Iar pietrelor din putrede morminte
Le scrieți forma lor.

Acum vrea totul să se depășească-n
Divin avînt zglobiu;
Sterilă, apa tînde să rodească,
Și orice praf e viu.

Și astfel se pierde-n lupte amoroase
Al nopții abur, vast,
Și zări de paradis își cresc voioase
Multicolorul fast.

Curînd se-ntorc, lumina ca s-o vadă,
Un pîlc de forme vii,
Și-uimite stau, ca-n proaspăta livadă
Perechea cea dintîi.

Și-ndată schimbul de priviri răsfață
Un dor fără hotar.
Și-aștel primiți cu drag splendida viață
Din lume-n lume iar.

FERICITĂ NOSTALGIE

La-nțelepți doar, spune-o tore,
Căci mulțimea-n ris pufnește:
Vreau să cînt flința care
Moartea-n făcări o rîvnește.

Brusc, în nopți de patimi stinse,
Mărtiri măriturii tale,
Ce simț straniu te surprinde,
Cînd fătăii ordeau demoele ?

Alte-mbrățișări din road
N-are beznă să-ți ofere,
Și te-opucă-o poftă nouă
De-o mai naltă-mperechiere.

Nu sunt zări să te reînd,
Vii zburînd, vrăjit acum,
Flutur, beat de lumină,
Prefăcut la urmă-n scrum.

Și cît timp nu-nveți atît:
Mori și te preschimbă !
Doar ca oaspete-amărit
Negrul lut te plimbă.

FĂRĂ MARGINI

Ești mare, neputînd să ai sfîrșit,
Și să nu-ncepi nicicînd, și-e hărăzit.
Cîntarea ta-l un crug rotînd de stele,
Și copoș și-nceput mereu la fel e,
Iar ce se așă-n mijloc, e știut
Că, stînd la urmă, -a fost la început.

Izvor în versuri ești, de bucurie,
Și fără număr val de val te-mbie.
O gură gata de sărut oricînd,
O arie din piept, de grații arsă,
Mereu stîrnit gîtlej și-ntruna bînd,
Și-un suflet generos, ce se revorsă.

Și aște-și globu-ntreg pieirea,
Hafis, eu vreau cu tine doar
Să mă întrec ! Plăceri și-amar

Nouă, frați gemeni, ni se dea !
Ca ție, cheful și iubirea
Rămină viața și mindria mea.

Cintare-n flăcări, sparge bolta-n două !
Cu cît mai veche, ești cu-atît mai nouă.

GINGO BILOBA

Frunza-acestui pom, ce crește
Răsădit din Răsărit,
Gînd de talnă ispitește
Desfătînd pe instruit.

Oare u n a e ființa
Despărțită-n sine-apoi ?
Ori sunt două, cu doriința
De-a fi u n a pentru voi ?

Întrebări atît de grele
Cu cîstitt răspuns le-nfrunt:
Nu-ți spun cîntecele mele ?
Unul însă dublu sunt.

PROOEMION

În numele acelu, ce însuși s-a creat
Din veci drept creatoare chemare nencetat;
În numele său, care credință naște-n slăvi,
Încrederi și iubire, putere și isprăvi;
Întru-acest nume, -a cărui, numită-atît de des,
Esență îi rămîne mereu de nențeles:

Cît stăpînește ochiul, și-urechea-n jur la fel,
Găsești doar cunoștințe ce seamănă cu el,
Iar naltul zbor în flăcări al spiritului tău
La chip și-asmănare se-apropie de-al său;
Răpît ești, te tirăște mai luminos acum,
Pe unde treci podoabă devine loc și drum.
Nu mai contezi, iar timpul în urmă a rămas,
Și incomensurabil e fiecare pas.

DESIGUR

« Natura înlăuntrulei
— O, filistine ! —
« Nu lasă niciun spirit creator. »
Mie și celor înrudiți cu mine
Nu ne surîd deloc
Asemenea cuvinte !
Gîndirea noastră nu ne minte:
Noi suntem înlăuntru-n orice loc.
« O, cît de fericiți suntem cei
Ce știu doar învelişu-« exterior ! »
Aud acestea de-o întreagă viață.
Și le blestem, dar nu pe față.
De mil de ori vreau fraza repetată:
Totul ne-o dă din plin și-ades;
Natura nu are nici miez
Nici coajă separată,
Ea este totul d i n t r - o d a t ă .
Tu-ncearcă-te adesea, ca să vezi
Dacă ești coajă sau ești miez.

UNUL ȘI TOTUL

Spre-a se-nțilni-n dezmarginire,
Ușor trec toate spre pieire,
Acolo-i stins orice dezgust;
În loc de dor, doar cruntă vreau,
În loc de poftă, legi severe,
Și-n renunțări un dulce gust.

Tu, suflet cosmic, vino, ia-ne !
Cu duhul vremii-n lupte-avane
Elanul ni-l simțim chemat,
Sublimi maieștri, duhuri bune
Conduc încet, cu sficiune,
Spre cel ce toate le-a creat.

Ca să transforme tot-făcutul,
Spre-a-i frînge-ncremenirii scutul,
Eternul act lucrează treaz,
Și ce n-a fost, vrea să devină
Pe noi pămînturi, în lumină;
Și n-are nicidecum răgaz.

Activ și creator, se plîmbă,
Întîi ie farmă, apoi se schimbă;
Părelnic stă momentu-n vînt.
Eternu-n Tot mereu se zbate:
Căci în neant se surpă toate,
Cînd vor să stăruie-n ce sînt.

TESTAMENT

Nici o făptură-n gol nu poate
Pierî l Eternul mișcă-n toate,
Menține-te-n ființă, pur l
Ființa-i veșnică: legi de-aur
Păstrează viu un vast tezaur
Podoabă Totului din jur.

De veacuri adevăru-i gata,
Alese spirite legat-a:
Însfăcă-i vechiul gît acum l
Prinos e, fiu al Terrei, celui
Ce-n soare a văzut înelu-i
Și-al sferelor surate drum.

Apoi te-ntoarce-n tine-ndată:
Aici lîi aști centrul, iată —
Și nendoies, ca dreptii, ia-l.
N-ai norme-aici, să te-mpresoare,
Căci conștiința purd-i soare
Pe firmamentul tău moral.

Apoi în simțuri mută-ți crezul:
Nimica fals nu-ți minte văzul,
Dacă prin cuget, treaz, te-ndrumi,
Cu ochi curat și cald ia-ți prada,
Și calcă singur prin livada
Mirific-înzestratei lumi.

Păstrează cumpănă-n desfături;
Rațiunea fie-i vieții-alături,
Cînd viața-mparte voluptăți.
Atunci trecutul e statornic,
În fața viitoru-i spornic,
Iar clipele-s eternități.

Iar cînd ți-a reușit în fine,
Și-un simțămînt pătruns-a-n tine:
Real, doar ce-i fecund, reșini —
În trebi obștești te-ncearcă zelul,
Ci ele merg precum li-e felul,
Adună-te cu cei pușini.

Și cum, prin vremi, spre noi străbate,
Încet, un act de caritate,
De filozofi și-ozi sporit,
Așa ți-atingi frumoasa țintă:
Căci pentru cei aleși, să simți
E rostul cel mai de dorit.

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ
și
HORIA STANCA

ROZA DIN CÎMPIE

Un băiat văzu-n vîlcea
Roza din cîmpie;
Pură-n rouă strălucea,
Și-alergă zorit spre ea,
Plin de bucurie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

Zise el: Te rup, fir pur,
Roză din cîmpie l
Zise ea: Te-nțep, să-ți fur
Gîndul, căci nu vreau să-ndur
Chin și silnicie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

Rupse aprigul ștregar
Roza din cîmpie;
Înșepindu-l, ea-nzadar
Plinse, căci mult chin și-amar
S-au grăbit s-o-mbie.
Roză, roză, roză foc,
Roză din cîmpie.

BUN VENIT ȘI DESPĂRTIRE

Zvîcnii din piept: În sea, ca vîntul l
Și-abia gîndind, s-a și făcut.
Amurgul legăna pămîntul
Și noaptea-n munți plutea tăcut.
Ștejaru-n bură sta himeric,
Gigant nălîindu-se aici,

Unde din tufe-un întineric
Privea cu ochii negri, micl.

Jelind pe-a norilor colină
Prin aburi luna picura,
Un fir de vînt cu-aripa-i lină
Auzul mi-l înflora;
Din beznă-n jur nășteau himere;
Dar stam semeț, voios și drept:
Ce vîltoaie în artere!
Și ce jăratec dulce-n piept!

Te-am revăzut, și dulci desfături
Din ochiul tău mi-erău balsam:
Cu inima ți-eram alături,
Doar pentru tine respiram.
Plutea-mprejurul scumpei fețe
Un roz de zi de Mai, iar tu
O Zei, îmi dăruiai blîndețe:
Dorită, meritată — nu!

Dar vai! cu soarele din zare
Simții ai despărțirii zîmji:
Sărutul tău ce desfătare!
Și ochii tăi ce suferinși!
Plecăm, cădea a ta privire,
Mă urmăreai cu ochi neclari.
Dar să iubești ce fericire:
Să fii iubit, o Zei, ce har!

ELEGII ROMANE

I

Spuneți voi, pietre, vorbiți-mi voi, nalte palate!
Străzi, pronunțați un cuvînt! Geniu, tu nu te agiți?
Do, încă viu este totu-ntr-o sfîntele-ți ziduri,
Romă eternă; doar mie toate-mi stau mute-mprejur.
Cine-mi șoptește, la care fereastră privit-am
Scumpa ființă, cîndva, ce-n vîpăi m-a-nclîntat?
O, mai presimt oare drumul ce, iarăși și lară,
Ei să mă dea, să mă smulgă, ca jertfă a vremii de preț?
Încă mai vîd azi biserici, palate, ruine, columnae,
Ca unui om chibzuit plîmbarea îmi e de folos.
Totea trec însă curînd: mai rămîne, aparte, un templu,
Templul lui Amor să fie, prag pentru cei consacrați.

Roma, o lume ești tu; dar lipsită de dragoste
Lumea lume nîcînd, cum nici Roma Romă n-ar fi.

III

Nu-ți face, dragă, reproș, că mi te-ai dat prea dovreme!
Crede, nu-i gînd îndrăzneț, de tine rău nu gîndesc.
Amor posedă săgeți felurite: ajunge o zgîrîtură,
Scursa otravă în inimă chinuri mult timp va isca.
Dar ca puternice-aripi, cu vîrf ascuțit, celelalte
Întră în mîdăvă-adînc, singele iute-i aprind.
Cînd, în eroice vremuri, iubitu-s-au zeii și zeite,
Pofta privirii-i urma, desfătarea poștei apol.
Crezi tu că mult șovăit-a zeita iubirii pe gînduri,
Cînd în dîmbrăvile lăzii, pe timpuri, Anchise-i plăcu?
Luna, de s-ar fi sfiit, pe frumosu-adormit să-l sărute,
O, Aurora din pîzmă zorită îndată-l trezea.
Heră văzu pe Leandru în tolul serbării, și-n grabă
Îndrăgostitul sări cu ardoare în valul nocturn.
Rhea Silvia se duse, prinședă fecioară, la Tibru
Jos, după apă, și zeul o prinse acolo pe tîrm.
Marte așa-și zămislî odraslele! La o lupoaică
Gemenii-au supt, iar Roma prinședă a lumii e azi.

STROPII DE NECTAR

Cînd Minerva, celui drag, lui
Prometeu, favor menindu-l,
Cupa cu nectaruri plină
I-a adus aici din ceruri,
Oamenii să-și ferească
Și cu dor de nalte arte
Să le-nsuflăscă pieptul;
Alergă cu iuți picioare,
Jupiter să n-o zărească:
Și-astfel clătînat-a cupa,
Și vre-o cițiva stropi căzură
Din văzduh pe solul verde.

Harnice-au venit albine
Și cu rivnă îi sorbiră;
Fluturii sosiră-n grabă
Ca să bea o picătură;
Chiar pîianjenul informul
S-a tîrît, sorbind cu sete.

Fericite, supt-au stropii
Și-alte vietăți gingașe;
Iar de-atunci împart cu omul
Harul cel mai nobil, arta.

DILETANT ȘI ARTIST

Frunzele, de la natură date,
Sunt pînă la urmă și-adunate,
Înspre viață și-artă ne invită,
Însă vouă, -n sfera artei, vie,
Orice frunză un întreg vă fle,
Și strădania voastră-i răspîlătită.

CÎNTECUL SPIRITELOR PESTE APE

Sufletul omului
E asemenea apei:
Din cer pogoară,
La cer se-nalță,
Și iarăși se cere
În jos spre pămînt,
Mereu schimbător.

Curge din naltul
Zid de cremeni abrupt
Șuvoiul curat,
Apoi dulce se-mproașcă
În valuri de nori
Spre neteda stîncă,
Și ușor primit
Domnește ca vauluri
Abia susurînd
Pe joase prăpăstii.

Stînci se ridică
În calea căderii,
Supărat el spumegă
În trepte
Spre-abis.

În pat de cîmpie
Tiptil umble livezile văii:
Și-n lacul cel neted
Își răsfîring chipul
Stelele toate.

Vîntul i-e valului
Rival îndrăgît;
Vîntul stîrnește din prunduri
Talizuri în spumă.

Suflet al omului,
Asemeni ești apei!
Soartă a omului,
Asemeni ești vîntului!

LIMITELE UMANULUI

Cînd străvechiul,
Sfîntul Părinte
Cu calma lui mină
Din nori ce bubuie
Binecuvîntate fulgere
Seamănă pe pămînt,
Eu sărut ultimul
Tiv al hăinel sale,
Copilărește-nflorat
De credință în piept.

Căci cu Zeii
Să nu se măsoare
Nicidecum vre-un om.
Cînd dă să se scoale
Și-atinge
Cu creștetul aștrii,
Ne-nfîptă niciunde
Î-e talpa nesigură,
Și se joacă cu ei
Nouri și vînturi.

Cînd stă cu solide
Oase vinjoase
Pe bine-ășezatul
Pămînt stătător;
Nu doar cu stejariul
Sau viața de vie
Ajunge-atunci el
Să se compare.

Ce-i deosebește
Pe Zei de oameni?
Că multe valuri
Prin fața acestora
Schimbă veșnicul rîu:
Valul ne-nalță,
Valul ne-nghite
Și dispărem.

Un mic inel
Ne pîrcuie viața,
Și mute neamuri
Se înșiră durînd
Pe-al existenței
Lanț nesfîrșit.

DIVINUL

Nobil fie omul,
Caritabil și bun !
Căci numai aceasta
Îi deosebește
De toate ființele
Ce le cunoaștem.

Cinste necunoscutelor,
Superioare ființe
Abia presimțite !
Lor să le semene omul;
Pilda lui instruiască-ne
Credința în ele.

Căci nesimțitoare
Este Natura:
Soarele luminează
Și rău și binele,
Și nelegiuitului
Îi ard, ca și celui bun,
Luna și stelele.

Vînt și fluvii,
Trăznet și grindini
Calea și urmează,
Și grăbite trecînd
Îi înșfacă
Pe unul și altul.

Tot astfel norocul
Dibuiind prin mulțime,
Înhață cînd buclata
Cîndoaie-a băiatului,
Cînd vinovatul
Creștet pleșuv.

După veșnice,
Mari legi, de bronz,
Noi trebuie toți
Să-mplînim cerul
Ființei noastre.

Dar numai omului
E merit imposibilul:
El deosebește,
Alege și judecă;

El poate clipei
Să-i confere durată.

Numai el are voie
Să răsplătească pe bun,
Să osîndească pe rău,
Să vindece și salveze,
Tot ce-l greșeală, cutreier
Cu folos să unească.

Iar noi îi cîntăm
Pe Nemuritori
Ca și cînd ar fi oameni,
Săvîrșind în mare
Ceea ce-n mic face
Sau vrea omul bun.

Fie omul nobil
Caritabil și bun !
Neobosit plăsmuiescă
Ce-i drept și util,
Un exemplu ne fie
Al acelor presimțite ființe !

MIRELE

Era tîrziu — dormeam, în piept sta trează
Gîngășa inimă, ca-n plină zi;
Ziuă veni — părea că se-nnoptează:
Prisos mi-erău oricite mi-ar urzi.

Da, ea lipsea; și fața, rîvna toată
Prin jaru-aprinsei ore-avut-au rost
De dragul ei: ce viață-nviorară
În seara rece ! răsplătît am fost.

Soarele scapăta, și mină-n mină
Ne-am bucurat de ultimul desfăt,
Iar ochii-n ochi privind păreau că-ngîndă:
Din Est, o sper, veni-va îndărăt.

E miezul nopții — stele-n vis mă-mbie
La pragul unde odihnește ea.
Să dorm acolo fie-mi dat și mie !
Viața, oricum ar fi, e bine-așa.

METAMORFOZA PLANTELOR

Te încurcă, lubito, cu-amestecul feluri o mie
Acestă-mbulzeală de flori din grădina din jur;
Denumiri auzi multe, și uneia alta-i urmează
Mereu aducându-ți un sunet barbar în auz.
Toate ființele seamănă, nici una întocmai cu alta;
Și-astfel o tainică lege se vădește în cor,
O sfântă enigmă. O, de-aș putea, prieten scump,
Norocos să-ți dezvălui atotștiutului cuvânt!
Devenirea, privește-i, cum planta fără-ncețare
Condusă treptat se preface în floare și fruct,
Din sămânță purcede, mărunț, de-ndată ce glia
Tăcută îi dă drumul în viață din sinu-i fecund,
Și atracției sfintei lumini, cea-n eternă mișcare,
Prezintă-a-nclătțitelor frunze-edificiu plăpând.
Simplă dormea în sămânță puterea; sub coajă
Tupilat odihnea, în sine închis, un model inițial,
Rădăcină, și germen, și frunză incolor abia dezvoltate;
Uscat își păstrează sămânța calma ei viață, în sus
Năzuind, se încrede în unezeala atît de gingașă,
Și se-nalță de-odată în noaptea de jur împrejur.
Însă simplă rămîne făptura-apariției prime;
Și-așa se arată pe sine-ntr-o plantă-un copil.
Dar din ea un impuls următor, îndăptat, înnoiește,
Nod peste nod așezîndu-le, prima ființă mereu.
Însă nu totdeauna pe-aceiași; căci divers se produce,
Instruită, cum vezi, următoarea frunză la rînd,
Mai crestată, mai lungă, tăiată în părți și la virfului,
Cele crescute-nainte-odihnesc pe organul de jos.
Și astfel ajunge înțeli la-mplinirea înalt destinată,
Ce la unele specii te lasă nespus de uimit.
Mult nervurat și zimțat, pe-o suprafață umflată,
Pare belșugul impulsului liber și fără sfîrșit.
Dar aici în puternică mină ține Natura formarea,
Liniștit îndrumînd-o spre desăvîrșire acum.
Mai cu grijă conduce-acum seve și vase strîmtează,
Și curînd în structură efecte mai gingașe-apar.
De pe margini activul impuls domolit se retrage,
Iar nervura tulpinei acum se-mplinește de tot.
Însă iute și fără de frunze se-nalță gracila tulpină,

Și-un contur minunat îl atrage pe cel privitor.
Se așează acum în juru-i, cu număr și fără de număr,
O frunză mai mică cu altele-asemena ei într-un cerc.
Adunat împrejurul axei ascunsul caliciu se-așine,
Spre ființa sublimă deschide coroane-n culori.
Așa se făleşte Natura-n înalta-i deplină-arătare,
Succesivele membre-arătînd rînd pe rînd, cum apar.
Și din nou te uimești, cînd pe lujeru-i floarea
Pe suplele-i schele perindă al frunzelor schimb.
Dar splendoarea e-n bunăvestirea noii creații;
Da, coloratele frunze o mină divină presimt,
Și grăbit se contractă; pe cînd formele cele
Mai dulci îndoit tind în sus, pentru a se uni,
Cordial stau acum delicate perechi împreună,
Numeroase-nconjoară în cercuri altarul sfințit.
Se îndreaptă Hymen spre el, și arome mărețe, superbe,
O dulce mireasmă emandă, totu-mprejur învînd.
Și acum solitari germeni se umflă de-odată,
În poala maternă-nveliți de fructul mustos.
Iar aici își încheie Natura inelul eternelor forme;
Însă altul mai nou îl apucă pe cel precedent,
Ca mereu, prin toți timpii, lanțul să se lungească
Și ca-ntr-unul să fle, asemenea părților, viu.
Adorato, privește forfota multicoloră ce nu se
Mai mișcă-ncurcată în fața-nțelegerii-acum.
Orice plantă eternele legi și le vestește,
Și orice floare-ți vorbește mai tare mereu.
Însă tu descifrează aici litera sfîntă-a Zeiței,
Și-atunci, chiar sub forma-i schimbată, peste tot o vezi,
Șovăiască rima tirîș, alege fluturii-n grabă,
Chiar omul prescrisa structură și-o schimbă cît vrea!
O, și-omintește-ți la fel, cum blind cunoștința în germen
Pe rînd zămislit-a plăcută deprinderea-n noi,
Prietenia puternic ni se dezvăluie înăuntru,
Și cum Amor pînă la urmă floare și fructe rodi.
Te gîndește, ce felurit, cînd una, cînd altă făptură
Calme crescînd natură simțirilor noastre le-au dat!
Și la fel să te bucuri de ziua de astăzi! Sfînta iubire
Tinde spre fructul suprem al aceluiași sens, și fel
De-a vedea ce e-n jur, ca-n acordul privirii
Să se lege perechea, să aște-n tărîm mai înalt.

DAIMON-Demon Ca-n ziua, când, născându-te, senine
Saluturi soarelui rateau planeții,
Curînd treptat s-a împlinit în sine
Ființa ta, prin legea dată-a vieții.
Așa și-e scris să fi, nu scapi de tine.
Așa o spun sibilele, profeții.
Nici timp, nici forță nu știrbesc sub boltă
Tiparu-adînc, ce fragez se dezvoltă.

TICHE-Accidentalul Rigid hotar, dar dulce-l ocolește
Ceva fugar, ce-n noi, cu noi se-agită;
Nu singur ești, te modelezi abstește,
Iar fața ta pe-a celorlalți imită;
În viață cînd se stinge, cînd lucește,
Un joc e, și la fel e cîntărită.
Plin, cercul virstei pașnic se destinde,
Dar lampa-așteaptă flacăra, ce-aprinde.

EROS-Iubire Ea nu așteaptă-n van! — Din cer pogoară,
Unde-a fugit, din vechi pustii de jos,
Din piept și frunte-o zi de primăvară
Îi răspîndește zborul vaporos,
Acum dispăre-n vînt, se-ntoarce iară,
E-un har în chin, și-i dulce-dureros.
Sunt inimi care jinduie comunul,
Dar cea mai nobilă rîvneste Unul.

ANANKÉ-Necesitate Și iată, iarăși e cum scrie-n stele:
Condiții, legi: voința, chiar tenace,
O vrere-i doar, sub obligații grele,
Iar bunul plac în fața vrerii tace;
Multe iubim, dar renunțăm la ele,
Din dor și chef cerința sclavi își face.
Părem, doar, liberi; anii iau aminte
Că suntem mai constrînși decît înainte.

ELPIS-Speranță Dar chiar în zid de bronz și-n graniți crunte,
Atare poartă, groaznică, cedează,
De-ar fi durată-n secol, ca un munte!
O ființă fără frîu plutește, trează:
Din nori, din ceturi și din ploai mărunte
Ne ia cu ea, prin ea ne-ntraripează.
Prea bine-o știți, întregul Tot amvon i-i;
Dăm din aripi — și-n urmă curg Eonii!

POLARITATEA PERSONALITĂȚII

VIAȚĂ ȘI CREAȚIE

BENEDETTO CROCE

Existența morală și intelectuală

Se obișnuiește, nu fără temei, ca cercetarea de tip biografic să fie întreprinsă cu mult mai mare generozitate atunci cînd este vorba de Goethe, decît în legătură cu oricare alt poet; deși mai apoi faptul va fi regretat întrucît, în cazul lui Goethe, mai mult decît în altele, ea strivește și sufocă judecata artistică pură. Cine a spus că, dacă Goethe nu ar fi fost un mare poet prin vers, ar fi fost oricum un mare artist prin viață, a spus neîndoielnic un lucru lipsit de valoare în sensul strict al termenilor, neputînd concepe viața pe care el a trăit-o fără poezia pe care el a scris-o; și totuși — în formă imaginativă — o atare aserțiune a umbrat raportul dintre viața lui și poezie, asemănînd raportului dintre un întreg și o parte, fie ea oricît de mare. Nu este oare adevărat că cele mai multe dintre volumele de opere ale lui Goethe (chiar fără a socoti corespondența și « convorbirile ») sînt constituite din memorii, analo, jurnale, însemnări de călătorie, și nu puține dintre celelalte conțin autobiografii inserate în text ori degizate, cărora criticii se străduie să le găsească cheia? Nu este autobiografia aceea care împresoară și acoperă din toate părțile, asemenea unei vegetații luxuriante, operele cele mai caracteristice poetice?

Artist prin viață, el este maestru de viață, mai exact un maestru înțelept nu ca un moralist care propune un ideal și recomandă norme de conduită, ci nemijlocit, prin viața însăși, din care și-a extras observațiile și maximele scrise și rostite, observații și maxime care alcătuiesc ilustrarea și compendii el teoretic. Maestru nu pentru un anumit fel de a fi, individual și tehnic — sau, dacă doriți, și pentru acesta —, ci, înainte de toate, maestru al vieții omului ca om pur, ilustrînd de fapt modul cum se soluționează problemele generale, de totalitate și specificitate, de

statornicie și schimbare, de pasiune și voință, de practică și teorie, problemele diferitelor vîrste și ale rolului care-i revine fiecăreia și așa mai departe. Biografia lui, împlinită cu opera, ne oferă un curs clasic și complet, *per exempla et procepta*, de înaltă umanitate: teazaur care poate nu este utilizat în zilele noastre pe cît ar merita de către educatori și chiar de către autodidacți.

Este adevărat că o anumite literatură la modă, avidă de colosal, de misterios și mai ales de cultivarea egotismului și a superfluului, a început să recomande acea imitatio Goethii, descriind-ul modelul ca pe o ființă supraumană și neumană, aflată dincolo de bine și de rău, declarându-se satisfăcută de această imagine care oglindește propriile-i simțiri. În timp ce figura lui Wolfgang Goethe este alcătuită din virtute calmă, din bunătațe reținută și din dreptate, din înțelepciune, din echilibru, din bun-simț, din vigoare, în sfîrșit, din tot ceea ce se obișnuiește a fi ironizat drept « burghez ». Arta de a te sustrage îndatoririlor mărunte, de a-ți pierde din consistență și a te înălța deasupra naturii omenești sau de a te culunda în simțuri, abruțindu-te, va putea fi învățată de la alți maeștri, însă nicidecum de la el. A fost profund, însă nu « abisal », așa cum s-ar dori să fie socotit acum; genial, însă nu diabolic. Spusa lui era simplă, limpede și blîndă: pentru a-și fi bine învățurile în suflutele celor la care ținea, el le așternea bucurii în versete modeste. Astfel, dorind să-i sfătuiască să nu se piardă în universalitatea abstractă, spunea: « *Willst du dich am Ganzen erquicken* / *So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken* »¹; sau, în ultimul an de viață, adresîndu-se tinerilor ce-i trimeteau compuneri poetice: « *Jüngling, merke dir in Zeiten, / Wo sich Geist und Sinn erhöh't, / Dass die Muse zu begleiten, / Doch zu leiten nicht versteht* »².

Și, în fond, care îi era sfatul? Să fi, înainte de orice, în tot ceea ce faci, un om întreg, acționînd cu toate puterile unei ființe, fără a despărți simțirea de gîndire, nelucrînd înafară și ca un pedant: imperativ pe care, în ani plini de avînt al tineriei, cînd era fascinat de spirite bizare ca Hamann, Goethe l-a înțeles oarecum în modul material ori fantezist, dar pe care l-a aprofundat curînd, clarificînd-ul și corectînd-ul el însuși, dînd concrete totalități mistice și inefabile, revelînd-ul și corectînd-ul. Astfel, pe de-o parte, și-a apropiat-o el înșiși, sfîșindu-i în același timp pe ceilalți și caute adevărata totalitate în elementul particular, în lucrarea individuală, măsura în « autolimitare »; iar pe de altă, să nu se împotrivescă pasiunilor și sentimentelor, dar nici să nu se lase în voia lor, cel mai bine fiind să-și devolve înăuntrul elementului activ, educîndu-se sau să dorească și să vizeze, ci să voiască și să acționeze. El stia că pasiunile — și, înainte de toate, dragostea — se înfîșîșează fără a fi chemate, impunîndu-se de la sine, astfel încît, prin aceea sa, el nu și-a propus niciodată să le înfrunte și să le distrugă, să înlăture elementul sensibil în favoarea celui rațional, ci să le echilibreze, iar atunci cînd simțirea și imaginația deveneau amenințătoare și excesive, obișnuia să se elibereze de ele, modelîndu-le în reprezentări artistice: procedea la care poate recurge oricine, chiar fără a fi neapărat poet sau poet mare ca el, întrucît respectivul procedeu nu înseamnă în fond altceva decît capacitatea de a ne obiectiva propriile stări sufletești, a le fixa, a lua act de existența lor, deschizînd astfel calea meditației și analizei. Chiar atunci cînd devenise competent și stăpîn pe sine, chiar și în ani de maturitate, el nu și-a înăbușit suspinele de dragoste, însă nu le-a îngăduit niciodată să-i slăbească tonusul muncii; iar uneori le-a tratat aproape ca pe o febră, de ale cărei răgăzuri trebuie să profiți:

astfel, într-o epigramă, se îmbărbătează pe sine să ducă mai departe în ritm alert opera la care tocmai lucra, înaintea ca Amor să se trezească din nou. Fără a fi dezarmat în fața naturalului, nu-l era ostil în mod hotărît; se împotrivesc însă abstracțiunilor care își arogau dreptul de a guvernarea lucrurile; concretizînd și de această dată, el a recomandat să nu-ți impui niciodată să urmezi un program dinainte stabilit, ci să respecți spontaneitatea și să voiești a fi mai degrabă spectatorul decît stăpînul propriului talent (« *das inwohnende Talent ganz als Natur zu betrachten* »³), lăsîndu-și să se îndrepte către poezie, către știință, către critică, către unul ori altul dintre subiectele și genurile de poezie, după trebuințele și necesitățile obiective și reale ale diferitelor momente (« *denn es ist Drang, und so ist's Pflicht* »⁴); diversitate de atitudine care — dacă nu este o simplă ambiție de diletanț — are o logică și o coerență cu mult mai stricte decît cele care se vor impune dinafară. Dinafară el nu accepta nimic: n-a acceptat să facă pe nemulțumit și pe revoltat atunci cînd inexperiența și clocotul tineriei trecuseră; nici mai apoi să îndeplinească rolul de profet, impetator și instigator, de vocea naționalist și belicos, din moment ce el — care nu se angrenase niciodată în lupte sociale și politice, ci numai în celea interioare și morale — nu putea să participe cu toată ființa lui la revolta națiunilor împotriva puterii universale a lui Napoleon, întrucît, deși își iubea patria germanică, nu izbutea să-i urască pe francezi, și, trăind în muzeul lui de la Weimar, nu se simțea în stare să compună peose războinice, care trebuiau să se nască (spunea el) în bivacuiri, chiar atunci, pe loc. Și cum fanaticii sînt întotdeauna puțin spontani, întotdeauna intelectualisti, el i-a repudiat pentru toate calitățile lor: sentimentali și oameni « sensibili », adoratori al « supraomului », mistici și catolici înfocați, și tot așa pînă la romantici; și nu și-a pierdut niciodată seninătatea rațiunii, preferînd toleranța, nu pe aceea molată și indiferentă, ci pe ceaaltă, viguroasă și sigură, care înțelege fiindcă se sprijină pe experiență, pregătind — dacă poate — leacul, fără să strige în gura mare; și a sfîrșit prin a-i considera drept un element necesar și un mediu prielnic ființei sale chiar și pe cei care i se împotriveau și care-l urau. Scrutîndu-se, analizîndu-se, neoprindeu-se niciodată, preferînd opera acțiunii, « *sich überwinden* », depășindu-se mereu: iată ceea ce a voit și a realizat, el a fi tu însuși și a nu semăna cu nimeni altul, ci a semăna (el în felul său, ceilalți în felul lor) cu Supremul, « *dem Höchsten* », adică cu rațiunea și adevărul.

Nu un astfel de maestru, și nici mai mic, s-a dovedit Goethe în planul vieții literare, trecînd și de această dată de la tinerescă și înfărcată afirmare a drepturilor « geniului » și de sentimentul lui, de la revolă împotriva « reguilor », desigur nu la restaurarea reguilor extrinseci și la aversura față de sentiment și genialitate — întrucît a ținut întotdeauna să se fie considerat « *ein Befreier* », un eliberator, care îndemna la cultivarea artei: « *von innen her aus* » din străfund —, ci la studiul, la meditație, la « *Besonnenheit* ». Împreună cu ceilalți aderenți și mișcări *Sturm und Drang* reacționase mai înainte împotriva literaturii franceze intelectuale și ironice, îmbătrînită și sulemantă ca o bătrînă doamnă; însă nu mult după aceea a învățat să prețuiască claritatea prozel voltairiene, valcarea școlii și a disciplinei; și i-a criticat aspru pe germanii lui, care nu voiau « să învețe arte », obișnuind să justifice orice nerozie pe care-o scriau prin faptul că așa simțeau. De asemenea, a abandonat foarte repede viziunea iluministă după care societatea va putea intra cîndva într-o epocă a artei, și în general a vieții, cînd drumul cel adevărat va fi aflat odată pentru totdauna; și observa că drumul îi află mai degrabă prin trudă, însă, asemenea

¹ « Ce vrei să renăști în întreg, / trebuie întregul să-l vezi în fărîmă ».

² « Ai grijă, tinerule, în vremile / cînd aripi prind și mîntea și simțirea, / Muza făcîndu-și asociașcă, nu să cilăzască ».

³ « A socoti talentul, care era în el, în întregime ca natură ».

⁴ « Există impulsul de a face un lucru, și deci există datoria de a-și face ».

valurilor despicate de corabie, el se închide curînd după aceea. « A da formă poetică realului »: astfel definesc Merck, un prieten de-al său, înclinația pe care Goethe o vădise limpede încă de tînră; acești sentințe el i-a rămas credincios, cealaltă — după care « orice poezie adevărată este poezie de ocazie » — fiind numai o simplă variantă a ei. Însă indispensabilul conținut artistic, oferit de viața personală, trebuia să fie într-adevăr așa precum se anunța, iar nu simplă vanitate, adică îngîmfare, fără acoperire; de aceea, el i dezaproba pe cei care făceau experiențe menite să le furnizeze material pentru poezie, iar, după ce a publicat *Werther*, se minuna că tinerii îl imitau, și că ceea ce el transpusese din viață în poezie el voia să transpună, dimpotrivă, din poezie în viață. Pentru acest motiv, în împărțiri înlocuite atunci în cele două tipuri de artă, el i-a adăugat în chip de comentariu calificativ de « sănătos » pentru clasic și « bolnav » pentru romantic. În ghiveciurile romantice îi displăcea lipsa de formă și de caracter, precum și autosatisfacerea eu-lui; el a văzut în « umorism » manifestarea acută a bolii, întrucît « umorarea » (a remarcat pe bună dreptate) este un element al genului, însă ea nu-l poate înlocui, iar precumpănirea acesteia indică decăderea artei, pe care-o corodează iar pînă la urmă o distruge. Diagnostic și critică care au nu o valoare istorică și trecătoare, ci teoretică și perenă, întrucît definesc atitudini spirituale care revin necontenit, fiind ale aceluși timp la fel ca și ale timpului nostru. Și pentru epoca respectivă ca și pentru cea de astăzi este valabilă critica lui Goethe la adresa unor anumite drame romantice, pe care el o considera drept « produs patologic, întrucît în ea sînt tratate cu o insistență excesivă părțile lipsite de substanță, și, în schimb, cele care ar avea nevoie de substanță sînt deficitare din acest punct de vedere »; iar descumpănirea sa în fața versurilor impecabile, care deveniseră foarte comune în Germania, unde (spunea el) odată răspîndită cultura poetică « nu mai există nimeni care să facă versuri proaste ». Ura față de cea ce este străin, naționalismul în poezie i se părea un lucru stupid, iar, în cel mai bun caz, deșișit, iar celebrul său concept despre *Weltliteratur*, literatură universală, a cărui instaurare o anunța, nu voia să însemne altceva decît împotrivirea față de orice concept naționalist, afirmarea caracterului supranațional al poeziei, pîrîndu-se de-acum posibil ca fiecare spirit liber să caute printr-îndele spiritele înrudite, primind de peste tot înecmuri și exemple, ba chiar avertismente să n-o apuce pe căi deja bătute și care nu duc nicăieri. Opiniile sale asupra poezilor contemporani (contemporani cu ei de-acum bătîrîn) sînt aproape toate substanțiale și definitive: în ceea ce ne privește pe noi, italienii, este suficient să amintim că, îndată ce a primit și a citit *Logodnicii*, el și-a dat seama că această carte reprezenta opera de maturitate a lui Manzoni, în care « apărea în plenitudinea ei acea lume interioară care în tragedii nu-și aflase cadrul de manifestare », aprelind ca excesiv numai rolul acordat istoriei, pîrîndu-se că, datorită vremurilor nefaste, Manzoni se lăsa uneori prea mult copleșit de ea, ca Schiller de filosofie.

Despre estetica lui Goethe s-au scris multe disertații greșite, întrucît se caută nu ceea ce a gîndit Goethe, ci ceea ce nu a gîndit; și astfel, văzînd că el nu soluționează și nu vorbește despre probleme de un anume gen, cum sînt cele socotite îndeobște de filosofia artei sau de estetică, s-a tras concluzia că nu era un filosof al artei: cînd, de fapt, trebuia să se spună că era filosoful acelor probleme de artă care lui, ca artist, i se ofereau în prim-plan, și că în acest domeniu, ca și în acela al vieții morale, el este apt să ne ofere o mare bogăție de observații pertinente și de învîntăminte eficace. Și nu era un filosof în sens scolastic, ci era, neîndoielnic, un filosof în sens larg, prin meditațiile sale asupra problemelor științei și naturii. Față de celelalte probleme, pe care le-am putea numi metafizice sau religioase, el s-a arătat circumspect, mai bine-zis nu s-a ocupat de ele, călăuzindu-se după principiul

conform căruia: « trebuie să explorezi ceea ce poate fi explorat și să veneratezi înăpăcat înexplicabilul ». E posibil (ba e chiar sigur) că — în conceptul său despre o știință a naturii ce trebuie să caute în diversele serii de fenomene fenomenul primordial (*Urphänomen*), care este o idee văzută și gîndită în același timp — el să fi greșit, contopind știință și poezie, cum de altfel li se întîmpla tuturor « filosofilor naturii » contemporani. Probabil (și chiar așa este) că el greșea profund în ascuțita critică la adresa lui Newton și în respingerea utilizării matematicilor în cadrul științelor fizice: eroare împărtășită și ea de idealiștii contemporani. Se poate (și lucrul este cert, fiind vorba de opinia unor oameni avizați) ca teoria lui despre culori să nu fie nici adevărată nici falsă, ci indiferentă din punct de vedere fizic, un fel de mitologie a luminii și întinericului, care nu slujește calculului și nu lămuie nimic din punct de vedere științific, în timp ce el a realizat adevărate descoperiri în anatomie și în botanică, domenii ale cercetării în care observația și intuiția se dovedesc utile. Nu este însă mai puțin adevărat că el, care tocmai leșese dintr-un secol pasionat de matematică, a fost convins și a afirmat cu hotărîre că matematicile nu pot contribui la cunoașterea realului, și că în ele nu este exactă decît propria lor exactitate, un fel de « limbă franceză », în care totul se explică și totul este sărăcit, iar fiecare lucru își înăbușă propria existență și propriu-i caracter; și, în acest context, trebuie să recunoaștem că și a sa *Farbenlehre*¹ conține germeni sau exigențe de adevăr. Original și de o mare importanță filosofică este conceptul, la care el se referă adesea, conform căruia adevărurile se recunosc după capacitatea lor de a stimula viața, și că adevărurile sterile nu sînt adevăruri tocmai pentru că sînt lipsite de această capacitate; fapt pe care noi îl interpretăm și îl justificăm în sensul că fiecare adevăr se referă la o problemă vitală, determinată istoric, și care din această cauză acționează în viață, iar atunci cînd nu acționează înseamnă că problema era inconsistentă și presupusă adevărul nimic altceva decît subtilitate, tautologie sau verbalism. Demnă de reținut este și cealaltă idee întîlnită frecvent la el, după care adevărul este individual și cu toate acestea, ba chiar tocmai din acest motiv, adevărat și universal. Sculptori și intuiții firave și vagi, dacă dorim, însă ale unor idei care vor reinvia mai apoi spontan, dintr-o necesitate interioară, continuu să se organizeze și să se consolideze în filosofia modernă.

Această grandioasă evoluție morală și mentală, dincolo de orice deasupra poeziei, îi conferă lui Goethe amprenta care-l distinge și-l singularizează printre ceilalți poezii de rangul său; în cazul căroră viață și gîndirea se topecă în poezie întregi și fără urmă, iar dacă ceva din ele rămîne pe dinafară, faptul e de o importanță neglijabilă, fiind vorba de o problemă deloc personală ori de sentimente și idei proprii timpului respectiv. Dar, cu toate că — așa cum s-a spus — în acest fel se explică precumpănirea analizei biografice în exegeza goetheană, istoria literară nu este însă nicicum dispensată de obligația sa, care este aceea de a rezista unei astfel de tendințe, temperîndu-l avîntul și ponderea, pentru a nu se lăsa abătută de la judecata pur artistică, care reprezintă îndatorirea ei specifică. Este desigur necesar să se țină permanent seama de viața personală a lui Goethe, însă numai cu scopul de a înțelege modul în care ea pregătește în diferite perioade diferitele forme ale artei lui, cum o interferează, cum uneori o tulbură.

În românește de MIHAI BANCILU

¹ Teoria culorilor (n.r.)

Discurs în onoarea lui Goethe

Çițiva oameni oferă ideea — sau iluzia — despre ceea ce Lumea, și în special Europa, ar fi putut deveni, dacă puterea politică și puterea spiritului s-ar fi putut întrepătrunde, sau, cel puțin, ar fi putut întregi raporturi mai puțin nesigure. Realul ar fi conferit înțelepciune idelilor; spiritualul ar fi înnobit, poate, faptele și nu s-ar mai fi produs între cultura oamenilor și conduita lor în tot ce săvârșesc, ciudatul și detestabilul contrast care-i umește pe toți cel ce-l remarcă. Dar puterile acestea două sînt, poate, de proporții extraordinare; și, fără îndoială, așa și trebuie să fie.

Dintre cei çițiva oameni la care mă refeream, unii aparțin secolelor XII și XIII. Alții au contribuit la arderea și splendoarea Renașterii. Ultimii, cei născuți în al XVIII-lea secol, se sting odată cu ultimele speranțe ale unei anumite civilizații fondate indeosebi pe Mitul Frumuseții, și pe acela al Cunoașterii, și una și alta zămisliți sau inventați ale vechilor greci.

Goethe este unul dintre ei. Și, adaug imediat, este și ultimul. Nu mai află, după el, decît circumstanțele din ce în ce mai puțin favorabile măreției aparte și universale a indivizilor.

Iată de ce acest centenar are, poate, o semnificație aparte și ar putea marca o epocă a lumii, căci neliniștea și activitatea de transformare a acestei lumi — între atîtea lucruri pe care ele le distrug și atîtea valori repuse, de ele, în discuție — tulbură sau amănință, în multe chipuri, viața proprie inteligenței și valorile esențiale personale.

[...] Goethe este setea noastră de plenitudine a inteligenței, de privire universală și de productivitate foarte fericită. El ne reprezintă, Domnilor oameni, ca una din cele mai minunate încercări ale noastre de a ne dovedi asemenea unor zei. Această foarte veche promisiune — pe care Goethe, se pare, a făcut-o Celui ce-i acordase deosebitul omagiu de a-l aduce în scenă —, e al primit-o ca pe un sfat.

Ideea pe care o dă despre sine e aceea a capacității de-a îmbrăca o umitoare multitudine de înfățișări. Inepuizabilul face parte din natura sa și, tocmai de aceea, îndată după moarte e așezat printre zeități și eroii Fabulei Internaționale, printre cei ale căror nume au devenit simboluri. Spui: GOETHE, cum ai spune ORFEU, — și, pe dată, numele său impune, zămislește în închipuire o Figură prodigioasă — un monstru de comprehensiune și de forță creatoare — monstru de vitalitate, monstru de mobilitate, monstru de seninătate care, după ce va fi cuprins, devorat, transformat în opere nemuritoare tot ce a putut o experiență umană, în cariera ei, să primească sau să acumuleze și să metamorfozeze, este, pînă la urmă, el însuși metamorfozat în Mit, căci el constringe posteritatea să-l recuze, să-l glorifice pentru totdeauna pe acest incomparabil GOETHE căruia-l contemplăm, după un secol, revenirea pe cel mai înalt cer al Spiritului.

* Fragment din Discursul în onoarea lui Goethe, scris la 30 aprilie 1932, la Sorbonna, cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la moartea scriitorului german.

Într-adevăr, aici pe pămînt, acest mare om reprezintă una dintre cele mai feri-cite izbzi ale destinului speței umane.

[...] Anticii l-ar fi reprezentat, poate, sub înfățișările ambigue ale celui zeu monstruos onorat de Roma; zeu de trecere, zeu de tranziție, care contempla toate lucrurile posibile prin două chipuri opuse, Ianus. La Goethe, IANUS BIFRONS, un chip se împotrivesc secolului ce se sfîrșește; un altul, întors spre noi, scrutează. Tot astfel, el ar putea oferi un chip de o frumusețe clasică, privind spre Germania, și un altul, de expresie absolut romantică, dăruit Franței.

Dar aceeași statuie ciudată poate contempla tot atît de bine o sută de alte dualisme; și poate fixa cu o dublă frunte uimitorilor număr de perspective simetrice, de profunzimi conjugate, de vizuini și de atenții complementare. Căci toate în-truchipările lui Ianus, de la Roma, nu ar fi de ajuns pentru a reprezenta toate opozi-ziile, toate contrastele — sau, dacă vreți, toate sintezele coexistind la Goethe. E aproape un joc să-l te descoperi și acest joc trezește bănuiala că el își crease poate chiar un sistem din cultivarea contrariilor.

Temperamentul liric alternează la Goethe cu firea liniștită și răbdătoare a bota-nistului. Goethe este un amator, Goethe este un creator; e savant și galant; îm-bină noblețea și candoarea cu un cinism pe care Mefistofel îl mostenește, poate, de la Rameau-nepotul; el știe să alăture o libertate supremă punctualității și zelului în funcțiile publice. În sfîrșit, el îmbină după propria-i fantezie pe Apollo și pe Dionysos, goticul și anticul, Infernul și Infernele, pe Dumnezeu și pe Diavol; după cum îmbină, după propria-i gîndire, orfismul și Știința experimentală, pe Kanis-cu Demonul, și, în general, orice lucru cu un altul care-l respinge.

Toate aceste contradicții îl înalță și mai mult. Puternic prin forța sa vitală; puternic prin forța sa poetică; stăpîn pe mijloacele sale; liber, ca un strateg, pe manevrele sale interioare, — liber împotriva iubirii, liber împotriva doctinelor, liber împotriva tragediei, liber împotriva gîndirii pure și împotriva gîndirii gîndirii; liber împotriva lui Hegel, liber împotriva lui Fichte, liber împotriva lui Newton, — Goethe își ocupă, fără efort, fără rival, locul său unic și suveran în lumea spiritului; și îl ocupă atît de categoric, încît va trebui să se producă în 1808, ca printr-o necesi-tate astrologică, acea invitație și acea întîlnire aproape prea dorită, prea făcută pentru a fi minune și parcă prea fericit comandată de fatalitatea poetică: invitația și întîlnirea cu Napoleon.

Trebuie (gîndesc, poate, în misterioasa lor absență. Mumele, aceste "Zețe neștiute de muritori; de noi numite nu de voie bună") — trebuie ca aceste două mari lini să se întîlnească și din întîlnirea lor să se nască un eveniment de seamă pentru Spirit. Trebuie ca aceste două ființe umane să se atragă și să ajungă să se vadă. E important ca ochii admirabili și cuprinzători ai Poetului să primească privirea imperială și ca omul care dispune de atîtea vieți și omul care dispune de atîtea spirite să se cunoască — sau să se recunoască.

Goethe nu a uitat niciodată această întrevvedere; pentru el, fără îndoială, cea mai măreță amintire și nestemata mîndrie sale [...]

Scena a fost, totuși, foarte simplă; remarcăm, cu interes, prezența prințului Talleyrand și grija deosebită a acestui personal, atît de interesant pentru Balzac, de a-i conștienta și urmări cele mai înfine detalii.

Facilitatea de a exploata literar un asemenea subiect mă reține să poposesc asupra lui. Însuși Napoleon consideră că trebuiesc evitate, cum spune el, tablourile, adică acele compoziții imaginare, de circumstanță, care se zămislesc, parcă, de la sine, din iluzii și situații prea semnificative.

Și totuși, cum să nu te lași ispășit și cum să nu îți seama, aici, de romantismul și de retorica de altădată? Nici Sorbona, de altfel, nici Academia nu le disprețuiesc. Și apoi, s-ar putea ca antiteza și paralela să corespundă unei anume necesități spirituale.

Cum să nu te lași ispășit? spuneam.

Imperiul care s-a fondat pe inteligența în acțiune și imperiul inteligenței în stare liberă se contemplă și dialoghează O CLIPĂ... Ce Clipă!... Ce clipă, aceasta în care Eroul Revoluției organizate, Demonul Apusului, Viteazul înarmat, Seducătorul Victoriei, cel despre care Joseph de Maistre spunea că e profețit în Apocalips, îl cheamă pe Goethe la Erfurt; — îl cheamă și îl tratează ca pe un om, — cu alte cuvinte ca pe un egal!

Ce clipă!... E chiar ora, 1808, momentul fără preț în care Steaua se află la apogeu.

E o clipă ce rostește de sine Împăratului cuvintele fatale ale pactului: OPREȘTE-MĂ... SÎNT ATÎT DE MINUNAT. E acțiune de minunăție, încât toți monarhii Europei se prosternesc, la Erfurt, la picioarele acestui Faust încoronat. Dar El e conștient că adevărul său destin, pentru eternitate, nu este destinul bălărilor. Desigur, soarta lumii s'întinde în frumosa sa linie; dar soarta Numelui său se află în mililele celor ce țin pana; împreună cu toată marea lui, care nu visează decât la posteritate; el, care se teme mai mult ca orice de pamflete și ironii, el știe că ea depinde, în fond, de capriciul citorva oameni de talent. El vrea să conțene pe poezi; și, dintr-o rațiune politică, îi adună în jurul său, alături de principii lumii, pe cei mai iluștri scriitori ai Germaniei.

Se discută literatură. Se fac referiri la Werther și la tragedia franceză pentru a umple timpul cum se cuvine. Dar despre cu totul altceva este vorba. Deși nimic nu face simțită în cuvintele întreaga importanță a coincidenței, a conjuncției de evenimente ce îi aduce față-n față pe Împăratul corsican și pe Omul care leagă gîndirea germană de sursa solară a clasicismului și care a ghicit secretul voluptuos al purității formei, — un întreg univers de fapte, de idei, de virtualități dă pondere acestei conjuncții... Dar cochetăria este esențială într-un asemenea dialog. Fiecare vrea să pară firesc și își alege zîmbetul. Doi vrăjitori încercînd să se fărîmice unul pe celălalt.

Napoleon se face împărat al Spiritului și chiar al Literelor. Goethe se face aici figura Spiritului însuși. Poate că Împăratul are, despre adevărata substanță a puterii sale, o conștiință mai exactă decît își imaginează Goethe?

Napoleon știe mai bine ca oricine că puterea sa, mai mult decît toate puterile lumii, este o putere absolută magică, — o putere a spiritului asupra spiritelor, — un prestigiu.

El îi spune lui Goethe: sînteți un Om. (Sau spune despre Goethe: lată un Om). Goethe se predă. Goethe e măgălit pînă în adîncul sufletului. E cucerit. Acest geniu captivat de un alt geniu nu se va elibera niciodată. El va reacționa cu indolență în 1813, în momentul în care întreaga Germanie clocotește, iar imperiul se împuținează.

— Sînteți un Om. Un Om? ... Adică: o măsură a tuturor lucrurilor, adică: o ființă față de care celelalte nu sînt decît eboșe, fragmente de oameni, — abia de oameni, căci ei nu sînt cu nimic măsură tuturor lucrurilor, așa cum sîntem noi, DUMNEAVOASTRĂ și cu MINE. Există în noi, domnule Goethe, o stranie virtute a plenitudinii, și o frenezie, sau o fatalitate de a face, de a deveni, de a transforma, de a nu lăsa în urma noastră lumea aidoma cu ce era cîndva... .

Iar Goethe (aceasta nu e născocirea mea), Goethe meditează și se referă la ciudata sa concepție despre Demonii.

Într-adevăr, ce personaj! — acest Bonaparte — pentru un al treilea Faust! Există, realmente, între acești doi Auguri, acești doi profeți ai Timpurilor Noi, o curioasă analogie, care nu se lasă descoperită decît la distanță, și o simetrie ce-mi apare fără să o fi chemat în vreun fel. Din ea voi deduce, poate, o concepție cu totul imaginată: dar judecați și dumneavoastră, cum se impune, parcă, de la sine. E suficientă o privire rapidă pentru a-ți da seama.

Și unul și celălalt sînt spirite de o forță și de o libertate extraordinară: Bonaparte, dezlăntit în real, pe care-l conduce și-l tratează cu vivacitate și violență, dirijînd orchestra faptelor cu o mișcare furioasă, și imprimînd în mersul realității lucrurilor omenescii viteza și fascinația neliniștită a unei ficțiuni fantasmagorice. El e pretutindeni, cîștigă pretutindeni; chiar și nefericirea îi sporește gloria: el decreează în toate și pentru toate. De altfel, tipul ideal de Acțiune completă, adică de act imaginat construit în spirit pînă la cel mai infim detaliu, cu o incredibilă precizie, — executat cu promptitudine și energia totală de a se destinde a unei fiare, — îl bîntuie și îl definește exact. Fără îndoială, tocmai acest caracter, mobilizarea pentru acțiunea completă conferă acestui Om fizionomia antică remarcată ades.

El ne apare antic, așa cum Cezar ne pare un modern, căci și unul și celălalt pot exista și acționa în toate timpurile. Imaginația puternică și precisă nu cunoaște tradiții stînjitoare; cit despre noutăți, ele îi sînt prielnice. Acțiunea completă își află totdeauna și pretutindeni materie de dominat. Napoleon e capabil să înțeleagă și să manevreze toate rasele. El ar fi comandat armate de arabi, de hinduși, de mongoli așa cum a condus napolețanii la Moscova și saxoni pînă la Cadix. Goethe, însă, în sfera sa, îi invită, îi convoacă, îi manevrează — pe Euripide ca și pe Shakespeare, pe Voltaire și pe Trismegist, pe Iov și pe Diderot, pe Dumnezeu însuși și pe Diavol. El e capabil să fie Linné și Don Juan, să-l admire pe Jean-Jacques și să reglementeze la Curtea Marelui Duce problemele de etichetă. Și Goethe și Napoleon, amîndoi cedează uneori — fiecare conform naturii sale — seducției orientale. Bonaparte prețuiește în Islam o religie simplă și războinică. Goethe se îmbată cu Hafiz: amîndoi îl admiră pe Mahomed. Dar ce poate fi mai european decît să te lași sedus de Orient?

Amîndoi prezintă trăsături ale celor mai mărețe epoci; ei te duc cu gîndul deopotrivă la Antichitatea fabuloasă și la Antichitatea clasică. Dar lată și un alt remarcabil punct de asemănare: ei profesează amîndoi disprețul pentru ideologie. Speculația pură displace și unuia și celuilalt. Goethe refuză să se gîndească la gîndire. Bonaparte disprețuiește ceea ce spiritul construiește fără a pretinde confirmare, verificare, executare — efect pozitiv și palpabil.

În fine, amîndoi manifestă față de religii o atitudine destul de asemănătoare, ce presupune admirație și dispreț; ei înțeleg să le utilizeze nediferențiat, ca mijloace politice sau dramatice, nevăzînd în ele decît resursele teatrelor lor respective.

Unul, fără îndoială cel mai înțelept, celălalt, poate, cel mai nebun dintre muritori; dar astfel, și unul și celălalt, personajele cele mai pasionante ale lumii.

Napoleon, sufletul loviturilor de trăznăi, al concentrărilor de oameni și de arme pregătite în secret, făcute impetuos, acționînd prin surprindere mai mult decît prin forță, — precum catastrofele naturale, — în fond, vulcanismul aplicat în arta militară și chiar practicat în politică, fiindcă prin el lumea trebuia refăcută în zece ani.

Dar aici stă marea deosebire ! Lui Goethe nu-i plac vulcanii. Îi condamnă însăși geologia sa, ca și destinul său. El a adoptat sistemul profund al transformărilor imperceptibile. E convins, și ca îndrăgostit, de lentoarea maternă a naturii. Va trăi mult. O viață lungă, o viață plină, înaltă și voluptuoasă. Oamenii, ca și zeii, nu au fost cruzi cu el. Nu există un alt muritor care să fi știut să unească, atât de fericit, voluptățile care creează cu voluptățile care depășesc și consumă. El a știut să confere detaliilor existenței sale, divertismentelor sale, și chiar celor mai mărunte neplăceri, un interes universal. E un mare secret să preschimbi totul în nectar pentru spirite.

Un Înțelept, — ni se spune ; — Un Înțelept ? — Da. Cu tot ce e diavolește necesar pentru a fi complet, — și cu tot ce trebuie, în fine, ca absolut și inalienabil în libertatea spiritului pentru a te sluji de diavol, — și, pînă la urmă, pentru a-l înșela.

În amurg, în inima Europei, el însuși centru al atenției și admirației întregului popor al spiritelor, el însuși centru al celei mai vaste curiozități, Maestrul cel mai savant și mai nobil al Artei de a trăi și de a aprofunda gustul vieții, Polyphil de Geniu, Pontifex Maximus, adică mare constructor de Puncte între secolele și formele culturii, el îmbătrânește luminos printre anticii săi, iertările sale, gravurile sale, cu gândurile sale și confidenții săi. Către sfîrșit, nu există cuvînt al său care să nu devină oracol. El îndeplinește un fel de supremă funcție, o magistratură a Spiritului european, mai venerată, încă, și mai glorioasă decît aceea a lui Voltaire, căci a știut să profite de multe din distrugerile săvîrșite de acesta, fără a-și asuma ura, fără a spori minia pe care celălalt le stîrnea.

El se simte devenind un suprem și lucid Jupiter din fildes și aur, un zeu de lumină care, sub atîtea înfățișări, a cercetat atîtea frumuseți și a creat atîtea minuni; se vede înconjurat de un cortegiu de zeițaii dintre care unele sînt propriile sale creații poetice; celelalte, mult iubite și prefădite de sale idei, Metamorfoza sa, Culoarele sale Anti Newtoniene, și spiritele sale atît de familiare, demonii săi, duhurile sale . . .

Chișva egal îi apar, deasemenea, în zarea de purpură a acestei apoteoze. Napoleen, poate cea mai măreață amintire a sa, a căruil privire stăruie încă în ochii săi ?

Wolfgang Goethe se va stinge, nu mult după scurgerea a zece ani de la moartea Împăratului, în acel mic Weimar — pentru el un fel de Sfînta Elena încîntătoare, căci privirea întregii lumi stă aștinută asupra casei sale precum, înainte, asupra aceleia de la Longwood, și pentru că are, și el, alături, un Las Casas și un Monthonlon, care se numesc Müller sau Eckermann.

Ce amurg august ! Ce privire asupra vieții pline și aurate, cînd, la capătul virstei el contemplă — dar ce spun, — el își compune încă propriul crepuscul din imensele bogății spirituale pe care truda sa și le-a adunat și din imensele bogății spirituale pe care geniul său le-a revărsat.

Faust poate rosti acum : « *Clîpă, Tu ești atît de frumoasă, Eu accept să dispar . . .* » Dar chemat de Elena, el nu apare SALVAT, așezat în primul rînd, prin consens universal, alături de Părinții Gîndirii și Doctorii Poeziei : PATER AESTHETICUS ÎN AETERNUM.

În românește de ALINA LEDEANU

Viziunea goetheană a lumii

(. . .) Lumea, în sens restrîns, lumea creată, legată de materie, se numește Natură. Wilhelm von Humboldt a observat cel dinții că cele trei chemări ale lui Goethe — de scriitor, de cercetător al Naturii și de desenator — derivă dintr-o unică rădăcină metafizică a vieții. Căci firea poetică este înrudită cu cosmicul; poartă în ea aceleași legi creatoare care străbat natura divină. Ea și le însușește ca fenomene concret-vizibile. « Dacă n-aș fi putut da înainte lumea în mine, anticipînd-o, aș fi rămas un orb cu ochii văzători ». Dar cel ce vrea să vadă cu ochiul său lăuntric trebuie, totodată, să și-l instruiască pe cel exterior. Căci pretutindeni domnește aceeași lege plămăditoare. Într-o admirabilă înțepătură, ea se manifestă deja pe scara organicului. Scriitorul se exersează pe natura organică, pentru a putea să plămăduiască figuri ale lumii sufletești mai mobile, după ordinea organică.

În felul acesta, Natura se dovedește a fi o ordine alcătuită în trepte, ale cărei legi se complică de la o regiune la alta, fără ca cele ale regnurilor inferioare să trebuiască să fie înfrînte în cele superioare. Ele, toate, nu sunt decît simboluri ale forței creatoare divine care transpare pretutindeni.

Vom înțelege, prin urmare, de ce Goethe a zăbovit cu dragoste la fiecare din aceste trepte : el vrea să citească în ansamblul lor « lărgimea divinității ». Regiunea cea mai de jos este aceea a pietrelor ; urmează cea a plantelor, apoi a animalelor ; Natura își află apogee în om. Dar cu aceasta, ordinea în trepte nu este epuizată. Căci Goethe creează, peste oameni, demoni — să spunem mai prudent *demonici*. În virful piramidei lumii se află Dumnezeu, — să ne exprimăm și aici mai reticent : *divinul*.

Divinul
Demonicul
Lumea oamenilor
Lumea animalelor
Lumea plantelor
Pietrele

Această imagine a lumii este străveche. Te uimește, cît de sistematic o fixează și o prelucurează Goethe. Dar în ciuda empirismului său, e sigur că, pe fiecare treaptă, îi înțelegă exclusiv anumite fenomene originare, uneori selecționate. Și nu putem nici noi decît să indicăm, prin trăsături ușoare, cîteva contururi.

1. Goethe-Montanu studiază Pămîntul pe care stă el însuși în capul citorva oase puternice, pline de viață.

Noi solidul, străvechii, statornicu-l luăm în arvună, Pămîntul.

O face cu cea mai severă privire de cercetător. Cu toate acestea, se simt străbînd mereu și mereu multiple referiri simbolice la semnificația lumii în întregul ei. « Nu mă tem de imputarea că, probabil, numai un spirit de contradicție a putut

să mă conducă de la contemplarea inimii omenești, cea mai tânără, multilaterală, emotivă, cutremurătoare parte a Creației, la observarea celui mai bătrîn, solid, profund, neclintit fiu al Naturii. Căci va trebui să mi se dea dreptate că toate lucrurile naturale se află într-o legătură viguroasă».

Cu asemenea concepții, el se apropie de cele mai vechi și mai venerabile monumente ale timpului. El se află pe o culme singuratică de munte, mai aproape de *μεταωρα* (aparitii cerești) și totuși supus forțelor de atracție și mișcare ale Pămîntului. În această clipă se trezește în el o comparație la a cărei măreție nu poate rezista: «Afta singurătate, îmi spun, în timp ce privirea îmi cade în jos, de-a lungul acestui șanc plesuv, și abia mai zăresc în depărtări, la poale, un mușchi mărunț; afta singurătate, îmi spun, îl cuprinde pe omul care nu vrea să-și deschidă sufletul decît celor mai vechi, mai primare, mai adînci sentimente ale umanității».

Chiar și bătrînul care depline instabilitatea tuturor sentimentelor tot mai e cutremurat de gîndul că sentimentul original al iubirii este veșnic, și că acesta se va înălța neîncetat din cele mai adînci straturi ale sufletului:

...dar forța rămine
Pină în centrul globului
Legată de pămînt.

A dobîndi pămînt e ultimul gînd al titanului Faust, cel care a străbătut viața în goană. El irumpe, atunci cînd se află alături de Mefisto, pe o culme singuratică de munte. Dar acum se spune:

Un munte poartă-un nobil calm în gheab;
De unde și de ce — eu nu mă-ntreb.

Însă din piatra primară pe care se află el își trage forța pentru o voință capabilă de a cuprinde lumea toată:

...Pe globul pămîntesc
Mai este loc de minunate fapte.
Pentru mirabile isprăvi mă pregătesc,
Simt că puterile-mi sunt coapte.

2. Din pămînt răsare genul mai cultivabil și multiform al plantelor, la început derutant pentru cel ce le observă. Goethe caută și aici un fir conducător. Dacă Natura creează pretutindeni legi primordiale, atunci trebuie să fie posibilă, și în domeniul plantelor, descoperirea directă a principiului structurii plantei. Goethe a crezut că-l va găsi într-un anumit organ al plantei, și anume în frunză. Aici toate părțile sunt identice. Această identitate nu este însă pentru Goethe numai abstract-comprehensibilă, ci el o vede, deopotrivă, cu ochiul spiritului, pentru că, prin schimbări permanente, frunza se lasă transformată în organe aparent diferite. În transformare revine încă o dată mișcarea primordială a lumii; ea este parțial expansiune, parțial contractie, și, în măsura în care și planta tinde să se înalțe spre lumină, ea este o tendință orientată vertical în spirală. Nu prezintă importanță în ce direcție se va urmări, mental, procesul: «Vom putea să spunem tot așa de bine că un organ este o frunză contractată, precum am spune despre frunza unei flori că este o stamină în stare de expansiune». Acest proces, în cursul căruia se dovedește identitatea interioară a diferitelor părți ale plantei în dezvoltarea lor succesivă, este de asemenea observat de Goethe; el urmărește trecerile gingașe, felul în care se transformă o formă în alta, ca imagini concret-perceptibile. De aceea, planta

originală n-a fost, pentru el, vreun fel de «idee», în sensul lui Schiller sau al lui Kant, adică o construcție a gîndirii, căreia, conform definiției, nu-i poate corespunde întru totul în contemplație nici un obiect; ci, dimpotrivă, el nădăjduia să înțelească odată această plantă originală, anume o plantă care ar părea să fie numai frunză și producție de frunze. *Bryophyllum* era planta cea mai apropiată de această idee prefigurată. Ocazional și mai tirziu, ea este numită și planta panteistă; căci în ea devine cel mai nemijlocit vizibilă inepuizabila forță vie, necurmatul instinct creator al Naturii. Toate acestea, urmărite cu statornică rîvnă de cercetători, își poartă totuși simbolică lor în ele însele: poetul a lămurit-o cu grație pentru Christiane:

Adorato, privește forfota multicoloră ce nu se
Mai mișcă tulbure în fața-nșelegerii-acum.
Orice plantă eternele legi și le vestește,
Și orice floare-și vorbește mai tare mereu.
Însă tu descifrează aici litera sfînt-a Zeiței,
Și-atunci, chiar sub forma-i schimbată, peste tot o zărești,
Sovășind rîma tîrîș, alerge fluturii-n grabă,
Chiar omul prescrie structură și-o schimbă cît vrea!

3. Prin urmare, gîndul unei legități pretutindeni egale, imprimată de Dumnezeu Naturii, este urmărit în continuare în regiunea regnului animal. Fără ideea unui animal arhetipic ea era atunci mai greu de înțeles decît astăzi. Vom vedea că, mai tirziu, Goethe a ajuns să vadă în infuzorii mării începutul vieții animale în general. Mai evident s-a dovedit înrîndirea de structură numai la scheletul vertebratelor. Aici cel puțin a sosit Goethe că descoperă din nou un arhetip. El deriva feasta capului din vertebrele superioare, împreună, ale coloanei dorsale. El a arătat că la animalele cele mai diferite revine osul intermaxilar. Pretutindeni trebuie reținută referirea la întreg și condiționarea de către acesta. «Întrucît după natura lor ar trebui să pun în paralel părți organice în interior asemănătoare, dar ca apariție exterioară diferite, m-am oprit la ideea de a cerceta destinația fiecărei părți distincte, precum și relația cu întregul, de a recunoaște dreptul fiecăruia în parte și de a păstra în atenție influența fiecăruia asupra întregului, prin care, pînă la urmă, ar trebui să iasă la iveală ceea ce e necesar, util și are un scop, pentru ființa vie».

Din nou o cugătare din domeniul cercetării, care recrează lăuntric, împede și plastic, forța creatoare a Naturii. Căci în cercetător, ca și în artist, domnește aceea simpatie a universului, aceea armonioasă înrîndire dintre tot și toate în Natură, pe care o bănuiseră încă vechii gînditori:

Această frumoasă noțiune de forță și stavili, de toană
Și lege, de libertate și măsură, ordine sublim,
Calitate și lipsă, nespus să te bucuri; Muza cea sfîntă
Armonios și-o îmbră, instruindu-te cu delicat asprime.
Mai nălă noțiune nu dobîndește gînditorul morali,
Nici omul activ, nici artistul ce scrie; stăpînitorul,
Cel vrednic de rang, se bucură doar prin ea de coroană.
Bucură-te, plămînire supremă-a Naturii, că ești în stare
Gîndirea supremă, spre care creînd s-a-nălțat, să i-o
Răsfrîngi...

4. Omul, suprema creatură a Naturii, poartă în el toate aceste legități mai simple, nu numai în fantezia sa plămîntoasă după model, ci în propria sa alcătuire de viață,

cu adînci rădăcini în pămînt și participînd de asemenea la elementul organic-trupesc. Și în spatele apariției umane se află puterea primordială de producție a Naturii, așa cum Schelling a zugrăvit-o mai tirziu, plină de energie, în «Profesiunea de credință» epicuriană a lui Heinz Widerporsten» cu referiri la Jakob Böhme. Goethe, el însuși, cunoaște acest efervescent și vajnic Duh al Pămîntului :

*Înlăuntrul apare un duh care luptă din răspuțeri,
Cum ar vrea el să sfărîme cerul, să creeze formelor
Libertate ca norilor; dar tot ce începe, zadarnic începe.*

Căci «Natura acționează după legi eterne, necesare, prin urmare divine, astfel că divinitatea însăși nu le-ar putea modifica cu nimic». Pretutindeni domnește înfrîdirea, legitate egală, arhetipul și metamorfoza, forma și continua ei transformare:

*Toate ființele seamănă, nici una întocmai cu alta,
Și-astfel o tainică lege se vedește în cor.*

Chiar în regnul animal se poate urmări cum se transformă un organ identic. Cu toate acestea, ivită dintr-un unic temel de viață identic, fiecare ființă este fericită în sine, se mișcă în jurul propriului său centru și nu este condiționată de finalități externe. Căci Goethe n-a acordat încă decît prea puțină importanță intervențiilor reciproce fără utilitate proprie ale acestor mici lumi și nici condiționării reciproce din interiorul lumii organice:

*Scop sieși își este orice-animal, perfect se iveauște
Din sinul Naturii și zămislește odrasle perfecte.*

Acest mod de a considera obiectul de cercetare oferă cel puțin posibilitatea de a se întui profunzimile uriașe ale insondabilului. Dacă totul este în fond identic, dacă totul se poate transforma în tot prin treceri multiple, atunci întregului viu al Naturii îi este dată o măsură, o formă de gîndire, care de curînd a fost denumită gîndire circulară (Kreisgang). Opozițiile, care se iveau din baza identică de viață, nu rămîn în final antagonice. Polaritatea trimite înapoi la o unitate în multiplicitate, în care opusii se năruie:

*... E etern Unicul,
Revelat divers mereu:
Marele mic, mare micul,
Fiecare-n felul său;
Vespnic schimb, aici și-n zare,
Ce se ține neclintit,
Formă — veci în transformare —
Stau aici și sunt uimit.*

O categorică teorie a descendenței speciilor, în sensul apariției temporale a regnurilor Naturii și a speciilor animale individualizate nu trebuie să presupună, în mod necesar, un asemenea mod de a gîndi. Căci schema neoplatonică a lumii, așa cum am deslășurat-o noi, permite, ba chiar impune, alăturarea concomitentă a tuturor treptelor și genurilor. Această sunt, deopotrivă, gînduri primordiale și forme primordiale ale divinității creatoare; ele ar putea să fie din eternitate și să dăinuie în eternitate, gîndite dinainte atemporal. Și totuși nu lipsește de desăvîșire gîndul apropiat că această multiplicitate de forme ar fi derivat în timp din

unele mai simple. Încă din 1770 remarcăm interesul lui Goethe pentru o materie primordială concepută în spirit hilezoist, un element teluric umed, așa numitul pămînt acvatic. Și astăzi se mai află în camera lui mortuară farfuria cu pămînt de grădină, pe care îl cercetase la microscop. Să se fi dezvoltat oare, din el, inițial, ființele organice? — Fără îndoială, ca neoplatonician, Goethe acceptă, înșusindu-și învămîntele din dialogul *Tinaios*, conform cărora principiul sufletului e mai vechi decît materia. Acesta a fost contextul în care Wilhelm Hertz a introdus, spiritual, drumul răsăcitor al lui Homunculus. Homunculus închis în floare reprezintă sufletul deja constituit, care își caută un trup, pentru a intra în devenire. În Noaptea Walpurgiei clasice, bătrînii arhaici și zeițății ale Naturii îl sfătuiesc pe omulețul, încă nedevenit, cum ar putea să ajungă la viață. Acesta s-ar putea întimpla numai în apă (Goethe se trădează astfel ca neptunist). Retorca se sparge: marea străluceste deodată, incendiată de nenumărați infuzori. Începe lăutul vieții. Bănuim drumul prin metamorfoze nesfîrșite. Scopul acestui drum se dezvăluie însă în actul următor: este omul frumos, gîndul arhaic cel mai desăvîrșit al Naturii, întrupat în forma ideală a frumuseții — în Elena.

Înainte de a ne apropia însă de treapta sufletului omenesc, e nevoie de o ultimă privire retrospectivă asupra treptei Naturii, în sens mai restrîns. Acest univers pătruns de viață și înșuflețit, armonios și legitim, este străbătut de lumină. În el devine concret-vizibil fenomenul căruia lumea canticății și a creației îi datorează geneza: radiația (ἐκλαμπής) dintr-un centru, din Dumnezeu. Ca om născut pentru a vedea, Goethe a acordat fenomenelor optice cea mai cuprinzătoare muncă de cercetare. El a întreprins nenumărate experiențe pentru a-și consolida știința despre culori. Dar și în gînta aceasta se află o promisiă metafizică: convingerea despre independența și indivizibilitatea luminii, ca un principiu al lumii. În vreme ce Newton credea că poate explica culorile prin descompunerea luminii albe, pentru Goethe lumina este primordială, incoloră. Culorile își ființă abia din acțiunea comună a luminii cu cea ce se așază în cale. Cîme cunoaște puțin linia lungă de aneștri al filozofilor neoplatoniciene ale luminii, pînă la Schelling, simte și aici o simbolică metafizică, ce ar vrea să ridice senzorialul pe o treaptă de comparație cu eticul și cu spiritualul; «lumină și spirit», se arăta cîndva cu înțeleaptă hotărîre primordială, «prima stăpînînd fizicul, a doua eticul, sunt cele mai înalte energii indivizibile ce se pot imagina». Din timpuri străvechi rațiunea era socotită *lumen internum* (lumină interioară). Astfel încît a stat și în posibilitatea lui Goethe să designeze spiritual ca lumină interioară, lumina ca spirit înstrăinat în Natură. De aceasta se leagă ciudate presimțiri. Makarie, ajunsă la maturitatea ființă, o femeie ce se afla în misterioasă simpatie cu universul, este în interior «numai lumină». De aici nu mai are decît un pas pînă la spiritualizarea completă. «Șar putea întimpla ca odată lumina interioară să iasă din noi, astfel încît să nu mai avem nevoie de alta». În orice caz, vedem lumina exterioră, pentru că ochiul nostru e înrudit cu soarele, și presimțim divinul în lume, pentru că suntem înrudiți cu divinul. Acesta e sensul celorbrei versuri care evocă textual pasaje din Platon și Plotin:

*Solar de n-ar fi ochiul, n-ar putea
Niciînd să vadă soarele, seninul.
Puteri divine, dacă-n noi n-ar sta,
Cum ne-ar mai desfîta divinul?*

În lumea culorilor, ca și în cea a cristalelor, a plantelor, a animalelor, Goethe caută mereu tocmii fenomenele originare. Fenomenul originar este căzul pur, accesibil contemplației interioare, din care iveau la iveauă înfăințuit (εὐλογητόν)

legua relațiilor respective. De aceea, fenomenului originar, Goethe, cercetătorul, creatorul de formă, misticul îndreptat spre omieire, îi acordă valoarea unei *revelații*. În continuare, se pot deduce din fenomenul originar o multitudine de fenomene. «Cine nu înțelege că de multe ori un caz valorează *cît* alte mii pe care le cuprind o sută de cazuri, în sine, cine nu e în stare să priceapă și să cîntească ceea ce e numit fenomen originar, acela nu va putea produce vreo dată ceva care să fie spre bucuria și folosul lui sau al altora». Numai un mod de gîndire orientat spre obiect, limpede-obiectiv, are acces la aceste mistere revelate; pentru el Natura nu e acoperită cu nici un văl. Spirit și obiect se ating aici nemijlocit și devin conștiente de identitatea lor profundă. Cel mai înalt fenomen originar al lumii spiritualului este iubirea. Ea încețază elementul comparativ și se dezvăluie trecînd din nou peste multe trepte — divinul însuși.

[illegible]

Dacă supraomul vrea să epuizeze întru totul sensul universului și al umanității, atunci îi va rămâne, în locul magiei, doar un realism eroic: drumul prin viața trăită din plin și conținuturile sale. În lupta vieții se desfășoară încet semnificația vieții.

[illegible]

În românește de CRISTINA PETRESCU

Libertate și Noblete

Gloria lui Schiller se datorează faptului de a fi fost heraldul libertății supreme. Dimplică, Goethe, din principii și fără a dezmăni, a păstrat tot timpul față de ideea de libertate o atitudine plină de prudență, numai în politică, ci în toate domeniile. Despre Schiller, el zicea: «La maturitate, când s-a vădit că trebuia în materie de libertate fizică, el pretindea libertatea sufletului. Și asta putea spune că această libertate l-a omorât. Căci ea l-a condus la exigente și la eforturi de voință care depășeau puterile sale. Eu proferez cel mai mare respect față de imperiul său categoric, și știu tot binele ce poate să rezulte din el, dar trebuie să te ferești să împingi prea departe, altfel această idee a libertății sufletului nu duce la nimic bun.» — O asemenea solitudine, mărturisesc, m-a făcut întodeauna să surd — cu același suris pe care-l provoacă contrastul între ceea ce este naiv și ceea ce este moral. Dar Goethe, fiul al zellor, a avut despre erou, despre sfânt, păreri de o altă natură și de un alt ton, care aduc un cordial, un magnific sprijin nobelei care vine din spirit. Căci dacă Goethe, într-o bună zi, a declarat că fără-noiă! el trecea drept un aristocrat, dar că în fond Schiller a fost cu mult mai aristocrat decât el, această remarcă, legându-se direct de problema nobelei sufletești, nu se referă desigur la politică, nu vizează cuvințul lui Schiller despre «eternii orbii» cărora nu ar trebui deloc să li se încredințeze torța lumii cerești: ea are legătură împotriva cu aristocratismul spiritual, cu acel fel de nobeție care vine de la Natură, și nu de la om. «Nimic nu mi s-a eris tocmai nobeția într-un spirit, așa cum o înțelegea el. Nici un om nu m-a pus pe Schiller, spune el cu admirație, nimic nu i-rodea aripile, nimic nu i-impiedica zborul gândurilor sale. Avea la fel de multă măreție la mână, la un loc, cît ai avut în sfatul Țării.» Această admirație, această uimire vin din profunzimile lui Goethe, din natura sa de Anteu, care n-avea nicidecum conștiința de a dispune de o asemenea libertate, de o asemenea independență, de o asemenea absolut, ci care, mai curînd, necontenit, se știa condiționată, legată, influențată de mii de circumstanțe, de oameni, de acțiuni, de acțiuni, de acțiuni, de influențe, cu mîndria de a fi nobil, rămînîndu-se totuși fixat de păcînt. Sentimentul fundamental al existenței sale a fost ascultarea față de o necesitate panteistă. E prea puțin să spunem că el nu credea în liberul arbitru și că o necesitate panteistă, c-a-s-ar putea concepe ceva asemănător. «Ascultăm de legile Naturii, spune el, chiar atunci cînd le rezistăm; acționăm cu ele, chiar atunci cînd ne opunem acțiunilor împotriva lor.» Felul demonic în care era determinată ființa sa i-a frapat adesea pe contemporanii lui. Se spune că este un posedat, căruia nu i s-ar permite acțiunile în mod arbitrar. Dependența sa telurică se manifesta printr-o sensibilitate atât de mare față de variațiile vremii, încît el spunea despre sine: «Hotărî, eu sunt un barometru?» și «ne-ar rose să credem că faptul de a fi legat în felul acesta — ceea ce implică faptul de a fi fost și întu — i-ar fi părut vreedată o servitute degradată pentru persoana sa, i-ar fi împins voința să i-și reziste vreedată. Voința este un lucru ce ține de spirit: Natura are mai mult nășnălă și blîndețe. Dar așa cum cel a cărui nobeție consimte la servitute pune un aristocratic orgoliu

Iar Schiller urmează: « Grașiosul e un fel de frumusețe care nu e dată de Natură, care ține dimpotrivă de subiectul însuși. Este frumusețea pe care o ia forma umană sub influența libertății, frumusețea anumitor aparențe de care numai persoana decide. Frumusețea arhitectonică face cînte creatorului; naturalul, farmecul, grația fac cînte posesorului lor. Prima e un talent, celelalte sunt merite personale. » Această distincție moralizatoare între talent și merit personal este un afront total adus sensului pe care Goethe îl avea despre viață, aristocratismului său. « Felul în care se înalță merit și noroc va scăpa întotdeauna proștilor », spune Goethe. Iar prin noroc trebuie înțeles aici ceea ce Schiller, sub numele de Natură sau de talent, separa de meritul obținut de un om datorită liberului exercițiu al voinței sale.

Printr-un fel de bravadă, și în mod aproape paradoxal, pentru a răpi cuvîntului merit sensul de care l-au impregnat moralizatorii, Goethe vorbește bucurios de « merite înnăscute ». Nimeni nu poate fi oprit de a califica expresia drept ilogică, drept absurdă. Dar există cazuri cînd logicii i se opune o certitudine metafizică superioară ei. Iar Goethe, care în general nu era desigur deloc un metafizician, simțea, fără îndoială că o dată cu problema libertății se pune o problemă de metafizică. În afara oricărui concept, o intuiție îi spunea lui că libertatea, și deci culpabilitatea și meritul, nu țin de ordinea empirică, ci de ordinea inteligibilă, și că, pentru a relua vorba lui Schopenhauer, esența libertății nu rezidă în « operari », ci în « esse ». Iată ce determină umilitatea nobelei sale, noblețea umilității sale, — umilitate, noblețe, care amîndouă se opun atât de strict idealistei demnități a lui Schiller, mîndriei personale și morala pe care el o trage din libertatea sa. Goethe, atunci cînd vrea să designeze principiul esențial al ființei sale, vorbește cu recunoștință și umilitate despre « grația unui destin ». Dar noțiunea de grație, de grație primită, este mai aristocratică decît se crede de obicei; ea implică de fapt un inextricabil amestec de noțiuni de noroc și de merit, o sinteză a ideilor de libertate și necesitate; ea semnifică « merit înnăscut »; iar recunoștința, umilitatea implică în același timp conștiința metafizică de a fi în orice împrejurare și în mod absolut asigurat că destinul îți va acorda grația.

În cazul lui Goethe, o anecdotă pe care mi-ar părea rău să n-o povestesc, ilustrează cu destul umor concepția sa despre meritul înnăscut. Vorbind despre economismul și utilitarismul englez Bentham, el a spus: « La vîrstă lui, e culmea nebulinei să fi altcîte categoric revoluționar ». La care cineva riposta: « Dacă Excelența voastră ar fi fost născut în Anglia, cu greu ați fi scăpat radicalismului revoluționar, și rolului de denunțator al abuzurilor ». Iar Goethe replică, cu mina lui Mefisto: « Drept cine mă luați? Eu — să depistez abuzurile, să le denunț, să le pun la stîlpul infamiei? Eu — care în Anglia aș fi trăit din abuzuri? Venind pe lume în Anglia, eu aș fi fost bogat, duce, mai mult chiar: episcop, cu un venit anual de 30.000 lire sterline. — Foarte bine, și dacă din întîmplare n-aș fi tras lotul cel mare, ci unul necîștigător, la loterie? » La care Goethe a conchis: « Scumple, nu toată lumea e făcută să dea peste lotul cel mare. Crezi că eu aș fi avut prostia de a da peste un număr necîștigător? »

Glumă, fără îndoială. Dar oare numai glumă? Nu percepem oare aici accentul unei certitudini profunde, certitudine metafizică a unui om pentru care e de la sine înțeles că el niciodată, în nici o împrejurare, nu s-ar fi putut naște decît privilegiat, avantajat, n-ar fi putut fi altceva decît un om *îndrît și nobil*, și în această certitudine nu se află totuși ceva asemănător cu o voință liberă, chiar dacă această libertate joacă dincolo de aparențe?

A te naște sărăntoc, revoluționar, idealist sentimental, el numește toate acestea « o prostie ». Nu e rău zis, nu-i așa? Să fie asta ironia cu care lui de zei tratează

spiritul? Dacă există un merit natural, există și o greșală naturală, și dacă e o moșie să vii pe lume sărac, fără bani, sau bolnav, sau prost, atunci vinovatul e vrednic de mustrare, dacă nu în ordinea empirică, cel puțin în ordinea metafizică. Căci conceptele de merit și de recompensă, de greșală și de pedeapsă, sunt legate unul de celălalt. Și există cel puțin o pedeapsă care-i atinge pe toți cei care făcără prostia de a trage un număr necîștigător: cel al distrugerii pe vecie, în timp ce, pînă la urmă, celor aleși le revine tot viața eternă.

*Cînd faimă nu-ți cîștigi, nici n-ai un nobil țel,
Tu aparții doar elementelor: fii deci al lor!*

Dar cum posibilitatea de a-ți face un nume și de a vrea ceva nobil nu depinde practic de liberul arbitru, există în cuvîntul acesta: « Întoarce-te în sinul elementelor! » ceva cu totul lipsit de milă; și dacă ideea de « grație a celor aleși », căreia-i corespunde conceptul osîndirii metafizice a celor condamnați, este o idee creștină, trebuie să admitem că creștinismul își arată aici o față destul de aristocratică...

ERNST ROBERT CURTIUS

Goethe sau clasicul german

/.../ Întrebîndu-ne cu ce noi trăsături a îmbogățit Goethe tipul clasic, îl vom pătrunde mai întîm decît dacă ne-am încapățîna să-l închidem într-o formulă. Una din aceste trăsături am amintit-o deja, spunînd că Goethe este primul clasic german. O altă trăsătură adesea remarcată a fost recent definită într-un mod sugestiv de către André Gide: Goethe e primul clasic la care viața și opera se întrepîtrund complet./.../ Ceea ce ne leagă de Goethe nu e — sau nu e — numai cartea, litera; e o prezentă care suie pînă la noi și ne conștientă, prin intermediul unei multimi de oameni, de orașe, de scrisori, de amintiri de tot felul. Generația mea s-a bucurat încă de avantajul de a crește în emanația difuză împrăștiată de existența lui Goethe.

El însuși a simțit deplin că existența sa era exemplară. Și-a scris istoria vieții sale, a redactat anale, și-a publicat corespondența cu Schiller. Deja la trezeci de ani, era condus de ideea că viața sa era la fel de importantă, dacă nu mai mult, ca opera sa. În 1780 el a scris: « dorința de a înălța piramidă existenței mele cît mai sus

posibil în văzduh predomină restul; abia dacă pot s-o uit o singură clipă». Iar doi ani mai târziu, putem citi în scrisorile sale această constatare, al cărei șoc ne umple de emoție: «Hotărât lucru, m-am născut ca să devin scriitor». Goethe avea atunci 33 de ani. Și abia atunci se face în el lumină, acea lumină care, singură, îngăduie omului de geniu să-și descopere secretul propriului destin. Atunci fără îndoială «a trăi» și «a scrie» nu mai fac pentru el decât un singur lucru, iar el realizează conștient fuziunea lor. Schițat de adolescent, terminat de patriarh, Faust, operă de căpătâi, avansează la fel ca viața sa, altă operă de căpătâi. Cincizeci de ani de viață trăită, cincizeci de ani de durată reală separă planul și ultimele versuri din *Faust*.

Balzac, el însuși, a avut de două ori în viață într-un extaz vizionar revelația vocației sale. Dar marele exemplu al lui Balzac nu face decât să pună și mai bine în evidență singularitatea lui Goethe. Viața lui Balzac n-a fost frumoasă. El a fost crista victimă a activității sale devorante. Viața lui Flaubert n-a fost frumoasă. Ea s-a scurs în torturile pe care și le-a impus pentru a rupe complet cu tot ce-l înconjură, cu societatea, cu Dumnezeu. Opera, acest Moloch, l-a devorat. Baudelaire avea tot ceea ce era necesar pentru o viață frumoasă: iubea voluptatea, luxul, modernitatea. Iubea chiar ceea ce este mai vechi și mai etern: rugăciunea. Dar nici puterile acestei lumi, nici demonul său interior nu i-au permis să-și realizeze frumoasa viață pe care a visat-o. Și să nu vorbim de excepții și de hazard. Marii artiști ai secolului al XIX-lea — să ne gândim la Dostoevski! — au fost aproape toți niște «outsideri» ai vieții, sau, incapabili de a da o formă vieții lor, au părăsit-o. Destin arhicunoscut al omului de litere! Turnul de fildeş al estetului a devenit închisoarea cârților de critică — martor Sainte-Beuve — sau pod plin de curiozități de colecționar, ca la frații Goncourt.

Goethe, el însuși, a suferit mult, a lucrat mult, a citit mult și a colecționat mult. Dar a și iubit și călătorit; a botanizat ca Rousseau; a auzit ca Dante «Chorus mysticus» și muzica sferelor; a avut ca prietenii regi și copii; o asemenea viață nu e numai frumoasă, ea e bogată și vastă; e profundă; e mare.

Prietenii lui Goethe și la fel biografi săi se împart în două grupuri: unii consideră că viața lui Goethe este mai importantă și mai frumoasă ca opera sa; *Iphigeniei*, ei îi preferă *Convorbirile cu Eckermann*. Alții afirmă primatul valorii estetice asupra valorii biografice. El se opun ca Goethe să fie redus la o pubere psihologică. Cu Gundolf, care e cel mai mare reprezentant al lor, ei declară că adevărata viață a lui Goethe este opera sa.

Aceste două feluri de a vedea lucrurile mi se par, una ca și alta, parțiale. În orice caz, eu cred că există o a treia posibilitate. Ea ar consta în întrebarea: cum și-a considerat Goethe propria viață, și orice viață în general? Cum se reflectă concepția sa despre viață în opera sa? Mă explic mai clar: în toate considerațiile sale despre viață, Goethe a fost ghidat de două idei fundamentale: cea de fenomen, și cea de morfologie.

Prin 1829, el scria: «Pentru a ieși la capăt, consider toate fenomenele (*Erscheinungen*) ca independente unele de altele, și caut să le izolez cu forță; apoi le consider ca corelative, atunci ele se grupează și totul reîncepe și se pornește să trăiască». Goethe utilizează cuvintele «*Erscheinung*» și «*Phänomen*» în același sens. Atitu-

dinea lui, ca gânditor, e net fenomenologică; viața naturii și viața spiritului i se prezintă sub același aspect. În unul ca și-n celălalt domeniu, elementele ultime ale realului nu sunt nici atomi, nici concepte, nici «fapte», sunt entități, dar entități care scapă total oricărei definiții și oricărei descrieri, ca și oricărei analize matematice, și care nu sunt sesizabile decât prin intuiție. Iată ceea ce Goethe numește fenomene. El gândește ca un empirist — nu ca un pozitivist — și ca un vizual. Unora dintre aceste fenomene, Goethe le-a dat numele de «*Urphänomene*»; sunt fenomene ale naturii sau vieții spirituale, la care pot fi reduse toate celelalte fenomene aparținând aceluiași grup. Gîndirea omului trebuie, vrînd nevrînd, să se mulțumească a urmări fenomenele pînă la această sursă primă. Ajunsă acolo, se întîmplă lucrul cel mai prodigios cu putință pentru un om care gîndește: se miră. Astfel, lăsat pradă mirării de către un «*Urphänomen*», îi este ușor să se resemneze a sta pe loc și a crede că divinitatea se află imediat acolo dedesubt. Unul din aceste fenomene fundamentale, care i se părea lui Goethe cu totul important, era de pildă formarea culorilor, acțiunea reciprocă a clarului și obscurului. «*Urphänomen*»-ul are două fețe; el privește nu numai spre natură, ci și spre spirit.

Astfel descoperim un alt aspect al fenomenologiei goetheene: ea ne conduce la o simbolică.

Dacă ne reîntoarcem de la fizică și metafizică la lumea organică, natura ne apare ca un imperiu al formelor. Cel ce știe să vadă această lume a formelor are sarcina de a dezvolta o teorie a formelor. Această teorie, Goethe a numit-o morfologie, el este cel ce a creat acest cuvînt. Morfologia, după definiția sa, este «teoria formei, a formării și a transformării corpurilor organice». Atare concepție implică faptul că el era convins de unitatea naturii, de unitatea de compoziție a ființelor organice, și în fine de posibilitatea metamorfozei — nu înțelegă în sens istoric și concret, cum face filogenia, cu teoria descendenței, ci înțelegă în sens aristotelic, întrucît ea presupune în natură oscarul o ordine ideală a tipurilor. Se știe că Goethe a consacrat metamorfozei plantelor un studiu în proză, și că a scris la fel un studiu de aceeași natură precum și o bucată în versuri despre metamorfoza animalelor. Există de asemenea, în legătură cu această viziune goetheeană a naturii, un tablou vast: un poem, un cînt mistic și dionisiac totodată, care are ca titlu «*Suffletul lumii*» (*Weltseele*) și care răsună în finalul unui «*festin sacru*». Ca și în *Banchetul* lui Platon, cel glorificat aici este Eros, dar un Eros cosmogonic; adepții lui să-și celebreze misterele lor.

Ideea de metamorfoză guvernează evident întreg poemul; mistii sunt invitați să se precipite în Tot, să se metamorfozeze în aște, apoi, în chiar extazul elanului lor creator, să vină pe noi pămînturi, să le anime, să le ritmeze atmosfera, să organizeze lumea minerală, să facă să răsără lumea vegetală și să apară lumea animală, și în fine să se regăsească sub forma omenească. Parcurgînd acest mare ciclu, viața se împlinește în iubire.

Porniți în mii de vînturi, la sfîrșitul
Acestui sînt festin!
Din prag în prag săltați, ca înîfnitul
De voi să fie plin!

Ați și pornit, și-n vis zeiesc neșapili
Vi-l face fără loc,
Și-arzind sub stele, blinzi, străbateți spațiul
Însămîntat cu foc.

De-aici șișniți, puternice comete,
Prin vămi mai vaste-acum:
Un labirint de sori și de planete
Vă-nucricează-n drum.

Țărini infirme luați, cu frenezie,
Pe-un tineresc model
Le faceți vii, ca și mai vii să fie,
Și cumpătate-n zel.

Și-n cerc pe vinturi luți minaiți nainte
Fugărilor covor,
Iar pietrelor din putrede morminte
Le scrieți forma lor.

Acum vrea totul să se depășească-n
Divin avînt zglabiu;
Sterilă, apa tinde să rodească,
Și orice prof e viu.

Și-astfel se pierde-n lupte amoroase
Al noștii abur vast,
Și zări de paradis își cresc voioase
Multicolorul fast.

Curînd se-ntorc, lumina ca s-o vadă,
Un pîlc de forme vii,
Și-uimite stau, ca-n proaspăta livadă
Perechea cea dintîi,

Și-ndată schimbul de priviri răsfață
Un dor fără hotar.
Și-astfel primiți cu drag splendiida viață
Din lume-n lume iar.

Această concepție concentrează ideile filozofice cele mai diverse; se regăsesc aici hiliozismul ionian, sufletul lumii al lui Platon, entelechia lui Aristotel, natura naturans și natura naturata din Spinoza, doctrina leibniziană a monadelor, filozofia naturii a lui Schelling. Dar toate aceste elemente atît de disparate sunt legate din nou aici și reținute de ideea de metamorfoză. Ea este de fapt ideea centrală a lui Goethe, și ea îl face să participe la continuitatea Philosophie perennis, ca de altfel și la cea a misterelor antice și a revelației creștine. Această ultimă afirmație se va

dovedi exactă îndată ce ne vom gîndi la ultimele versuri din *Faust*, care înfățișează metamorfoza unui suflet după moarte.

Încins de-a duhurilor ceată,
Cel nou își vine-n fire-abia;
Abia mai simte viața-mprospătată,
Atît de-osemena-i cu ea.
Priviți, din pămînteana legătură,
Din vechiul înveliş s-a smuls semeș,
Și-ntr-o eterică hlamidă pură
Apare-n forța primei tinereți.

....
Încă-l orbește noua zi.

În aceste versuri, Goethe descrie dubla metamorfoză îndurată de Faust: e totodată o reîntinerire și o transfigurare. / ... /

Unul din punctele deosebit de importante ale Fenomenologiei vieții umane este teoria celor patru vîrste ale vieții. Goethe a formulat-o într-o manieră foarte interesantă. Pasajul fiind cunoscut, îmi permit să-l citez aici: « Fiecărei vîrste îi corespunde o anumită filozofie. Copilul este realist; căci el este la fel de convins de existența merelor și perelor ca de a sa proprie. Adolescentul, asediat de pasiuni interioare e necesarmente înclinat să-și întoarcă toată atenția spre sine însuși și să nu înțelească mai înții decît pe sine: iată-l metamorfozat în idealist. Dimpotrivă, omul matur, are tot dreptul de a deveni sceptic; el are dreptate să se îndoiască, dacă mijlocul pe care și l-a ales pentru a-și atinge scopul este într-adevăr cel bun. El trebuie să acționeze, el acționează; el are dreptate să-și mențină inteligența mereu în stare de trezie, ca să nu ajungă să se plîngă apoi că n-a ales bine. Dar bătrînul, la rîndul său, va fi un susținător al misticismului. El vede cîte lucruri depăind de hazard; el vede reușita nebulului și eșecul înțeleptului; fără a te aștepta, fericirea și nenorocirea sînt egale; așa este, așa a fost întotdeauna, iar bătrînul se sprijină pe cel ce este, a fost întotdeauna ». Prin aceste rînduri transpare conștiința de bătrîn, deci conștiința mistică a lui Goethe. Se înșeală cei ce nu văd în mistică lui Goethe decît un *hors-d'œuvre*, sau o veleitate, sau o mască. / ... / Astfel ești îndemnat să consideri ultimul act din *Faust II* ca un compromis jenant sau ca o alegorie, cînd de fapt el reprezintă opera, în cea mai magnifică și luminoasă desfășurare a ei, încheindu-se prin Corul Mistic.

/ ... / În *Poezie și Adevăr*, Goethe ne vorbește despre acel vesel cerc de prieteni pe care-l frecventa la Frankfurt în timpul tinereții sale, și unde exista obiceiul de a aduce pe scenă tot ceea ce se petrecea important în viață. « Tot ce putea să se lvească într-o viață zgometoasă și plină de aventuri, totul era reprezentat sub formă de dialog, de catehizare, de acțiune însuflețită, de spectacol ». Goethe copil încercase el însuși un roman, în care copiii unei singure familii trebuiau să-și povestească aventurile lor în scrisori scrise în germană, engleză, franceză, italiană, latină, idli.

Astăzi se deschide o mare dezbateră între diferiți membri ai familiei umane. Subiectul acestui dialog este Goethe. Această dezbateră ar putea să devină un conciliu ecumenic al spiritelor. Ar putea de asemenea să devină un roman al națiunilor. Prieteni ai lui Goethe, prieteni din toate țările, uniți-vă, și să trăim, sub semnul maeștrului, romanul educării marii familii a popoarelor.

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Goethe fără Weimar

Cînd am încercat zilele trecute să expun ce este mai original, profund și decisiv în ideea goetheană de personalitate, am spus în treacăt că e nevoie s-o eliberăm de cîteva formule nu tocmai fericite pe care Goethe le-a folosit pentru a o enunța. Deoarece concepția goetheană despre viață suferă, ca întreaga sa operă, de o dualitate contradictorie. Mi-l reprezintă pe Goethe ca pe acel monstru descris de Dante, monstru a cărui coadă e încă sub apă, pe cînd torsul se odihnește pe plajă, semănînd cu bărcile pescărești în timpul fluxului: *Come tal volta stanno a riva i barchi / Che parte sono in acqua e parte in terra*.

Goethe a avut întotdeauna jumătate din ființa lui îngropată în concepția naturalistă despre Univers și despre om, pe care au inventat-o grecii și au reînviat-o umanștii europeni. După această concepție, natura e înzestrată cu un suflet divin; din această natură face parte tot ce există — mineral, plantă, animal, om — și totul își găsește locul favorabil și e dotat în mod providențial cu tot ce are nevoie.

Astăzi, dimpotrivă, omul ne apare ca o ființă care a evadat din natură, care s-a desprins de mineral, de plantă, de celelalte animale și și-a propus să realizeze lucruri imposibile, în mod natural. Omul e un glorios animal neadaptat, un rebel, un dezertor din animalitate. Aceasta e tragedia lui, dar este totodată și demnitatea lui. Teza mea e antidarwinistă, fără a fi naiv creaționistă. Omul, așa cum spunea Mallarmé despre Hamlet, este le *seigneur latent qui ne peut devenir*, marele senior, ascuns, care nu reușește să ajungă la sfîrșit. De aceea, omul e singura ființă nefericită, constituitiv nefericită. Dar, tot de aceea, e plin de aspirația spre fericire. Tot ce face omul este pentru a fi fericit. Numim «fericire» ideea unei lumi care să coincidă cu dorințele omului, iar mijloacele necesare pentru a obține această coincidență se numesc «tehnică». [...] Cu puțină vreme în urmă, în fața lui Goethe, cu acea parte din el însuși care se ridică peste idelle obișnuite ale timpului său, Goethe întrezărea foarte bine toate acestea, înțelegea că viața nu e un *fin* proces vegetativ, ci o dramă. De aceea se cuvine să ne oprim asupra expresiilor în care este formulat acest simț dramatic al existenței și tot de aceea se cuvine să cercetăm sub acest aspect însăși viața lui Goethe. [...] Față de concepția botanică, ce aparține mai curînd tinereții lui Goethe, iată că spre sfîrșitul părții a doua din *Faust* ne spune care e pentru el «ultimul cuvînt al înțelepciunii» în faimoasele versuri: *Ja! Diesen Sinne bin ich ganz ergeben, / Das ist der Weisheit letzter Schluss: / Nur den verdient sich Freiheit wie das Leben / Der täglich sie erobern muss. — «Da! Ader complet la această idee / Acesta e ultimul cuvînt al înțelepciunii: / nu merita libertatea și viața / decît cel ce le cucerește zi de zi.»*

Viața nu e, prin urmare, ceva ce ne-a fost dăruit, ci trebuie să ne-o facem fiecare dintre noi; și mult, e nevoie să ne-o cucerim. Expresia nu corespunde existenței pasnice a regnului vegetal; înseamnă însăși viața cotidiană și energică, ciocnire cu o *difficulté d'être*. (Cînd faimosul scriitor francez din secolele XVII și XVIII Fontenelle

* Conferința din Hamburg

împlinea o sută de ani, a fost vizitat de un medic, care, curios să afle cum suporta existența un om ajuns la o vîrstă atît de înaintată, l-a întrebat ce simte. La care Fontenelle a răspuns: *Rien, rien du tout. Seulement une certaine difficulté d'être*. Ar trebui să generalizăm acest răspuns și să spunem că viața noastră a tuturor e o anumită dificultate de a trăi.) Omul trebuie, deci, să se cucerească pe sine însuși și aceasta e «ultimul cuvînt».

[...] Să repetăm, pentru ca toți să mă puteți urmări cu mai multă ușurință: viața noastră constă în mod primar în a fi proiectați spre viitor. Viitorul e nesigur. Această nesigură și administrată, guvernată de puterea irațională a Hazzardului. Dacă viața, cum am spus mai înainte, e un sistem de ocupații, atunci prima noastră ocupație e să ne ocupăm de viitorul nostru. Dar viitorul e ceea ce încă nu există, prin urmare, înseamnă să ne ocupăm cu anticipație cu ceva. Ocupația cu viitorul e pre-ocupare. Viitorul ne ocupă pentru că ne preocupă. Heidegger a numit această *Sorge*; eu am numit-o cu mulți ani înainte — într-o operă publicată în 1914 — «preocupare». Reacția noastră este să căutăm mijloace de a asigura această nesigură. Atunci revenim din viitor și descoperim prezentul și trecutul ca arsenal de mijloace pe care ne putem bizui. Lovindu-ne deci de viitorul pe care nu-l avem în mînă, sintem azvîrliti înapoi spre ceea ce avem: prezent și trecut. În felul acesta se nasc tehnica și istoria. Dar este evident că n-am putea face aceasta, dacă în fața teribilei nesigură care e Hazzardul n-ar fi existat în sufletul omului o ultimă încredere la fel de irațională ca însuși Hazzardul: Speranța. Iată aici conjugate și articulate cele două forțe specific umane pe care Goethe le subliniază în inventarul pe care-l face vieții umane: *Tyche* și *Elpis* — întîmplarea și speranța. Ce au de a face toate acestea cu așa numita *Naturphilosophie* a lui Goethe? Avem aici o concepție despre viața umană care nu e naturalistă, nu e botanică, ci e dramatică, o pură desfășurare de evenimente, este ceea ce ni se întîmplă nouă. Goethe anticipează astfel ceea ce mai tirziu am descoperit noi: și anume că omul nu are natură; în schimb, are istorie. Aceasta, și nu filosofia Naturii, îl transformă pe Goethe în contemporanul nostru. Totodată aceasta ne desparte definitiv și într-un mod radical de toate gîndirea antică și, prin urmare, de umanism. Prora minții noastre se așază spre *mares* *nunca d'antes navegados*, cum cînta portughezul Camões în poemul *Luzitani*. Rațiunii universale sau acelei *Providentia* a stoicilor și schematici sale nepoate Rațiunea pură a lui Kant îi urmează în epoca noastră rațiunea vie și dramatică. Există deci la Goethe două idei despre viața umană profund contradictorii. Dar,

O PERSONALITATE SCINDATĂ

Goethe este, în viziunea lui Ortega, asemenea tuturor marilor scriitori, o ființă conflictuală, capabilă să-și asume total și în extensie maximă contradicțiile vieții. Afirmarea scîntă dintr-o conferință cum este *Goethe fără Weimar* (1949), afirmația cu aparență de «paradox insuportabil», este că Goethe, care ar fi avut vocația de a revoluționa literatura germană și, prin intermediul ei, literatura lumii întregi, a fugit de sine și s-a îngropat la Weimar, înspăimîntat de tot ce ar fi putut însemna pentru el o «decizie irevocabilă» și încercînd să rămînă, ca un adolescent, într-o stare de «disponibilitate perpetuă». În loc să-și urmeze vocația, Goethe a înțot împotriva curentului intim, a evitat efortul anevoios și s-a «vegetalizat» la Weimar. Curtea prințului Karl August ar fi «cel mai mare maldendru al istoriei literare germane», și Ortega ajunge chiar să se întrebă dacă nu cumva izolarea aparent «noroacă» a lui Goethe la Weimar a împiedicat litera-

cum se știe, aceasta nu e singura temă față de care Goethe ne apare contrazicându-se pe sine. Dimpotrivă, abia dacă există vreun lucru despre care Goethe să nu fi emis păreri cele mai opuse. De numărate ori se constată acest fapt în studiile despre el. Dar cel mai surprinzător lucru, cel mai greu de conceput și iritant e că filologii, conștinându-l, rămân în fața lui imperturbabili, fără să se minuneze — a te minuna, cum ne-au spus de mult Platon și Aristotel, este știința care face să se declanșeze efortul cunoașterii — fără ca acest fapt să devină pentru ei o problemă. Unii dintre dumneavoastră ar putea crede că supărarea mea la adresa filologilor e o manie. În realitate, ceea ce mă supără la ei este doar imposibilitatea. Contradicția la Goethe nu e un accident, nici o neglijență: e constantă și « constincioasă », plină acolo încât, contemplând viața lui intelectuală în ansamblu, capătă aproape valoarea și rangul unei metode. Se impune deci imediat întrebarea: ce era pentru Goethe gândirea, dat fiind că această contradicție aparține gândirii lui? Nu voi pătrunde acum în această chestiune, fiindcă nu am timp suficient. Vreau numai să-mi exprim nemulțumirea față de filologi pentru că au crezut că nu era nevoie, neapărată nevoie să definească gândirea lui Goethe, mai precis, nu conținuturile ei, ci forma însăși a gândirii. Problema ar cere să ne întrebăm dacă nu cumva cuvântul *Denken* e departe de a fi univoc, dacă nu cumva cu această denumire unitară umplem, nivelăm și amestecăm nenumărate și esențiale diferențe în realitatea care este acțiunea intelectuală. Nici între diferitele științe nu există identitate în ceea ce privește acțiunea de a gândi în cadrul fiecăreia dintre ele. Cu atât mai puțin între științe și filosofie. Dar acest adevăr e banal și la îndemina oricui. Partea interesantă începe când descoperim forme de gândire, de autentică gândire, care, pe de o parte, diferă de orice gândire științifică sau riguros cognitivă și, pe de altă parte, nu sînt încă poezie. Între poezie și adevăr, acesta din urmă în sensul de adevăr al cunoșterii, există nenumărate forme de gândire, care-și au propria lor structură. Dar să lășăm acum această chestiune, deși este de cea mai mare importanță.

Spunem mai înainte că Goethe are o sensibilitate excesivă pentru teribilul component al vieții care este Hazardul, duh misterios și arbitrar, prezent în orice existență omenească. E locul să amintim că în 1772, când amenajează căsuța din parc pe care Herzog i-o dăruie, primul lucru pe care-l face e să construiască un altar consacrat unei zeițe. Această zeiță era *Agathe Tyche* — « Norocul ». Monumentul constă într-o sferă așezată pe un cub. Nu se poate imagina ceva mai geometric. E aproape o teoremă din marmură. Sfera reprezintă viața lui Goethe,

Sfera, e, în esență, ceea ce se rostogolește. Cubul simbolizează, cred eu, o dorință de stabilitate. Goethe nu știa că, într-adevăr, Weimarul era ceea ce el credea și ceea ce istoricii vieții și ai operei lui au continuat să creadă: darul pe care, prielnic, și-l făcea Norocul. Toți scriitorii epocii, mai mult sau mai puțin invidioși, spuneau atunci: « Ce noroc a avut Goethe să fie chemat la Weimar ! » Dar eu consider că în viața omenească norocul e o zeitate periculoasă, mai periculoasă decît nenorocul. Pe cînd nenorocul anihilează din afară și vizibil, norocul distruge, roade pe dinăuntru și pe nevăzute. Goethe a văzut probabil aceasta cu claritate cînd ne-a spus că avem a ne teme de lucrurile prea prielnice. Destinul sferei e să se rostogolească, și acesta — a se rostogoli prin lume — ar fi trebuit să fie destinul lui Goethe, adică al unuia dintre oamenii cei mai receptivi din cîți au existat pe lume. Dar cubul Weimarului l-a imobilizat, i-a geometrizat viața, l-a uscat și l-a disecat, transformîndu-l într-o teoremă rigidă. Aceasta este, pe scurt, teza mea, pentru care tot ce am spus pînă acum slujește doar ca o scurtă pregătire: Weimarul a imobilizat viața omului Goethe și, cum acest om avea o incredibilă capacitate de mișcare, l-a deformat complet, făcînd ca această deformare a persoanei să albească consecințe grave asupra operei. Dezvoltarea acestei teze ar cere un întreg ciclu de conferințe și poate chiar o carte întreagă, pe care poate că o voi scrie cîndva . . . dacă voi mai avea timp. Gabriele D'Annunzio a publicat o carte cu titlul *Leda senza il cingo*. Așa mi-ar plăcea să intitulez această posibilă carte: *Goethe ohne Weimar* — « Goethe fără Weimar ». Ar fi un *Denkexperiment*, să ne imaginăm ce ar fi fost omul Goethe dacă, în loc să trăiască la Weimar, izolat de lume, apărât de aproape orice contaminare vitală ca într-un borcan cu alcool, ar fi trebuit să se rostogolească prin lume lipsit de apărare, ciocnindu-se de oameni și de lucruri. Această imagine construită mental a unui Goethe fără Weimar ne-ar sluji, cred, foarte mult pentru a-l înțelege pe Goethe la Weimar și ne-ar ajuta să ne punem, cu unele șanse de reușită, marea, centrala problemă a biografiei lui Goethe: de ce s-a închis pentru tot restul vieții în acel mic oraș cu o atmosferă ireperabilă, unde nu exista nimic și nimeni care ar fi putut să fie pentru el un contrast adevătat sau un stimulente energetic? Nu pot acum decît să închei formulînd doar titlul laconic al unei teoreme care rămîne să fie demonstrată.

Destinul lui Goethe, date fiind firea lui și caracterul epocii în care a trăit, a fost să fie condamnat la nenumărate și profunde dualități. Am ales astăzi una pentru a arăta acest lucru. Are asupra vieții și lumii un cvasi-sistem de idei primite, o

tura germană să fie cea dintîi din lume. *Denkexperiment*-ul pe care ni-l propune este să ne imaginăm un Goethe fără Weimar. Iată deci că « norocul » prea mare nu e bun în viața creatorului, pentru că roade pe dinăuntru și pe nevăzute; « nenorocul » e mai puțin primejdos, pentru că e mai vizibil și, mai ales, pentru că e, în ultimă instanță, stimulator. Teza era mai veche. Fusese lansată de Ortega în 1929, într-un articol pe care revista germană *Die Neue Rundschau* i-l ceruse cu ocazia centenarului morții lui Goethe. Ce-i drept, procedînd cu tact, Ortega se situa atunci pe platforma nedumeririi: cum el nu e « specialist », îi propune prietenului său german (care-i solicitase colaborarea) să-i urmeze sugestiile și să-i verifice ipotezele, nu fără a-l avertiza că s-ar putea să provoace un mare scandal, căci noul Goethe schitat de el ar fi contrariet celui consacrat de erudiții: un Goethe senin și sigur de sine, devenit obiect al unei adorații necritice. În următoarele articole, scrisse tot în 1932, a considerat însă util să-și exprime din ce în ce mai neted, chiar cu riscul de a șoca și exagerînd deliberat, teza despre un Goethe

neolimpian. Prima reacție a publicului a fost, cum era de așteptat, de surpriză, rezistență și chiar iritare. Dar încetul cu încetul cititorul german și chiar unul specializist și-au învins inerția și au acceptat noul mod de a-l privi pe intangibilul (pînă atunci) scriitor emblematic al Germaniei. Așa se face că în 1949, cu ocazia bicentenarului nașterii lui Goethe, Ortega e invitat, mai întîi în Statele Unite ale Americii și apoi în Germania, pentru a prezida festivitățile omagiale și a ține un ciclu de conferințe, avînd a le vorbi — cum precizează chiar el pe neascunsă mîndrie — « germanilor în numele Germaniei despre un mare german ».

Trebuie să spunem neapărat că teza lui Ortega despre un posibil Goethe fără Weimar nu este pur negativă. Dacă mulțimea înzestrărilor și climatul artificial din Weimar i-au dezorientat vocația și se poate spune că Goethe a fost infidel față de sine însuși, în schimb, în mod paradoxal, tot el ne-a învitat pe noi, cititorii lui, ce înseamnă fidelitatea față de noi înșine. Acesta este Goethe « eliberatorul », căruia Ortega i-a consacrat un amplu eseu cu acest titlu, publicat în *Neue*

concepție care poate fi calificată drept un vag naturalism panteist. Paradoxala mea convingere este că Goethe nu credea cu totul în această concepție. Îl slujea de comod sălas tradițional în care se închidea pentru a se odihni de sine însuși și de celalaltă viziune despre viață, dramatică, neliniștitoare și mai autentică: *Was war ein Gott, der mich von aussen stiesse?* — «Ce-ar fi un Dumnezeu care mi-ar da impulsul din afară?»

Această idee despre natura divină presupune o stare de optimism pueril care permite omului din acea epocă, așa cum făcuse și în epocile imediat anterioare, să se simtă «sustinut și purtat în brațe». Nu vrea un Dumnezeu transcendent naturii în care ne aflăm și căreia îi aparținem, fiindcă acesta ar putea să ceară socoteală naturii și nouă, fiind dincolo de ea. Dar dacă îl introduc pe Dumnezeu în natură, și credem că *est Deus in nobis*, atunci totul merge de minune. Tot ce se întâmplă e foarte bine că se întâmplă așa.

Panteismul stoico-umanist-raționalist din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea este rezultatul unui mari «boli» pe care grecii ne-au transmis-o: optimismul intelectual, un fel de *Tout va bien, madame la marquise* metafizic. Dar Goethe știa, în straturile lui cele mai profunde și autentice, că adevărul e altul. Numai că Goethe, care ca scriitor era extrem de curajos, nu era curajos în fața vieții, era hipersensibil doar față de bogăția ei, de vicisitudinile ei și mai ales față de imprevizibilă și irațională componentă a ei care se numește *a face*. Dată fiind această situație, cum avea o vitalitate uimitoare, în sensul strict zoologic al cuvântului, își creează o platoșă defensivă, un dermatoeschiet sau o crustă înăuntrul căreia să poată vieții apăra. Această crustă defensivă, cum nu avea ca atare în economia existenței lui alt loc decât acela de a nu fi nimic în sine — carapace de crab — a fost pentru el Weimarul. Mă despart acum de dumneavoastră lăsându-vă în auz și în minte această imagine barocă: între modalitățile de a fi om, Goethe reprezintă crustaceul.

«Goethegesellschaft» din Weimar nu are de ce să considere ostil entuziasmul și ostentatiile sale tot ce am spus mai înainte. Căutăm său pentru Goethe, căutăm său pentru Weimar, căutăm său pentru Goethe la Weimar și pentru Weimar în viața și opera lui Goethe rămân, în ceea ce au substanțial, intacte în toza mea; vreau să spun că nu-și pierd sensul: singurul lucru care ar trebui făcut e să se reformeze ritul, antifonele și imnurile.

În românește de ANDREI IONESCU

Züricher Zeitung în martie 1932. Pentru omul de astăzi numele lui Goethe i se pare a fi legat de o promisiune extrem de prețioasă: descoperirea de sine, căci nimeni pină la el nu a meditat atât de profund și de dramatic asupra vieții din dorința de a fi el însuși. Ideea e reluată în conferințele din 1949, în care din vâslul repertoriului goethian sînt alese trei probleme majore: ideea de personalitate, atitudinea nouă în fața culturii și felul foarte modern, foarte actual (exemplar pentru noi) de a transforma imperfecțiunile umane în tot altfelă incitări pentru depășirea lor. De aceea, actualizarea lui Goethe ar trebui să pornească de la valorificarea lor. De aceea, actualizarea lui Goethe ar trebui să pornească de la valorificarea «insatisfacției lui fecunde» în fața vieții. Căci personalitatea lui Goethe a fost în realitate, pentru Ortega, neunitară, scindată. «Contradicția» lui o aflăm săpînd sub stratul superficial al concepției «botanice» despre viață și ajungînd la stratul profund, care ne dezvăluie o concepție foarte modernă despre existența umană ca luptă dramatică pentru cucerirea permanentă a valorilor. Prin această atitudine de insatisfacție fecundă, nouă pentru timpul său, Goethe devine «contemporanul nostru».

ANDREI IONESCU

Goethe și arta romantică

Bogăția unui mare om e ceea ce-l face să pară contradictoriu în ochii muritorilor de rînd, iar ce este dezordine pentru aceștia, să fie ordine pentru el. Cel mai mare pericol care pîndește nemurirea unui spirit îl constituie neîncetatele noastre tentative de a-l aduce la un numitor comun, de a-l reduce la categoriile noastre, de a-l clasa în istorie. Primejii din care el scapă prin însuși stilul său de viață, temeinichiat în elementele sale și totuși neîncetat accesibil la tot ce vine din întregul univers și din propria lui ființă. Acesta e principiul valorii sale universale. El nu reprezintă o rasă, un mediu, un moment, o școală; el acoperă, prin îmbinarea diversităților sale o definiție completă a omului, și precum o statuie ale cărei volume sînt absolut împlinite, ale cărei profiluri succesive sînt totdeauna plăcute privirii, deși se reînnoiesc neîncetat, continuînd să aparțină aceleiași imagini, el se înalță deasupra orizontului, vizibil din toate colțurile pămîntului, definind profilul înălțimilor.

Goethe se cufundă în agitația secolului al XVIII-lea, acea patrie regală a inteligenței, el umple cu imagini gîndirii sale întregul secol al XIX-lea, acel teritoriu al prăbușirilor și al construcțiilor. Prin origini, Goethe aparține *Aufklärung*-ului german și se înrudește cu Enciclopedismul, prin francezi, în care află nu sterile limpezimi ale inteligenței, ci o lumină mai subtilă, o forță vie. El știe că, pe Voltaire, nu cuvintele îl definesc întru totul, și că aceste cuvinte nu sînt scintele bruscă, neașteptat amestec de eter și de fosfor, ci o diră misterioasă, ca scipirea diamantului. Îl iubesc pe Diderot, maestrul nostru, și îl sporește moștenirea. Vede, întuiește în ei nu conformismul clasic, ci dăruirea omenească și generozitatea genului. El are în urmă o întreagă, formidabilă moștenire a bătrînei Germanii, patriatului orașelor Imperiului, tumultul Reformei, și, mult mai în urmă, acele cetăți așezate pădurilor în care răsunau cînda ultimele șoapte ale epopeilor germanice și ale cîntecelor de muncă.

Ca și Dürer, ca și, mai tîrziu, Nietzsche, el străbate trecătorile Alpiilor, coboară spre fărîmurile rodnice unde portocul și lămia strălucesc într-un frunziș de bronz, nu pentru a învăța canoanele ci pentru a surprinde acolo un vi minunat și pentru a-și îmbogăți viața. Pămîntul care i se oferă nu este o arenă pustie, presărată cu vestigii de temple și de morminte: din străfundurile sale, din cenușa Vezuviului tocmai a ieșit la lumină o Antichitate caldă și vie. Semina care o populează e încă săpînită de arderea Renașterii. Este Italia lui Volta, a lui Galvani, Vico, Goldoni, Piranesi, Tiepolo și este, în același timp, Italia eternă a peisajelor și monumentelor, răspînzînd celor mai armonioase visuri ale omului. Înșirînd, vine rîndul elizienelor ale virstei adulte și ale amurgului vieții. Oricum superior are nevoie de o ultimă grădină, lăcas preferat al spiritului său. E ceea ce Weimar-ul îi oferă lui Goethe, dar nu ca un adăpost, nu ca un refugiu, nici măcar ca un decor al inteligenței, ci ca o vastă experiență poetică în care amintirea se împletește cu acțiunea. Moartea, în fine, îl încornează senectutea. Ea nu îl împinge în beznă. Ea strălucește solemn, el o întîmpină ca pe sora luminii.

Clasicism și romantism — precum doi luptători istoviți, împovărați de armurile lor — aceste două cuvinte se năpustesc unul asupra celuilalt în jurul lui Goethe, care le domină înclătarea. Pare să fi fost el însuși părțitor, definind clasicismul ceea ce este sănătos, iar romantismul, ceea ce este bolnav, definiție ce are deja privilegiul de a înălța idelle mult deasupra categoriilor estetice. Există în gândirea și în arta sa un principiu de viață ce unește și fecundează contrariile, conferind clasicismului această abundență explozivă și acea forță expresivă pe care romantismul nu consideră privilegiul său, și care îi conferă romantismului fermitatea de contur, stabilitatea, valoarea eternă pe care o numim stil și pe care o considerăm apajul oricărui clasicism posibil. Schiller, magnificul unilateral, a intuit-o perfect când a încercat să-l atragă pe Goethe la romantism, și el ne ajută să discernem, chiar și în *Ifigenia*, trăsătura euripidiană, melancolia unui exil, nostalgia unei regiuni a spiritului, patria pierdută, iar, la fiica regelui, așezată la țărnul mării, privirea înălțată către un vior celest, care, mai tirziu, avea să-l facă pe pictorul Feuerbach, la rindu-i, să zbeze.

Căci romantismul și clasicismul nu sînt două forme succesive și opuse în istoria unei culturi, ci două stări eterne ale existenței umane, care se pot confrunta fără a fi incompatibile, sau, mai bine zis, fără a fi impenetrabile. Cînd perioada barocă ia sfîrșit, agonizînd în vultu și în capriciul pur, ea încearcă să reinvie prin două eforturi simultane, de o violență egală, și poate în același sens: recurgînd (o dată în plus) la o anumită ficțiune a anticului, recurgînd (o dată în plus), la o idee modernă despre om. Dar noțiunea de modernitate pătrunde în miezul oricărei concepții despre artă. Fiecare secol și, poate, fiecare generație, și-a construit despre trecutul greco-roman, imaginea care i-a convenit cel mai mult și, apăsîndu-se asupra acestui izvor cu ape adînci, a aflat în ele, în primul rînd imaginea propriului chip. Aceasta pentru că existența Greciei și Romei comportă ea însăși, rînd pe rînd sau simultan, în funcție de loc, de epocă sau de familie spirituală, o accepție clasică, o accepție romantică, o accepție barocă. Secolul XVII francez invocă o altă noțiune despre Antichitate decît secolul XVIII roman, iar în secolul XVIII roman, Antichitatea, în concepția lui Piranesi, poet al magnificenței exuberante a imperiului, poet al clar-obscurului romantic în acvaforte, se împotrivesc celei a lui Winkelmann, geniu admirabil în observația arheologică, estetician absolut abstract al unei Grecii de marmură, nu de carne, populată doar cu statuile eroilor și filosofilor. Dacă Italia contribuie la clasicismul lui Goethe, căruia el îi trăiește exigența fundamentală, atunci e cazul să vorbim despre întreaga Italie, cu diversitatea trecutului ei, chiar a prezentului ei, cu puterilele și încîntările ei imagini imortalizate de maeștrii străini, cu variațiunile ei romantice pe tema antichității pierdute și regăsite. Ea i-a oferit un anumit decod psihologic, un anumit peisaj spiritual în care el s-a dominat cu adevărat în tot ce avea mai omenesc. O vîd desfășurîndu-se cu o extraordinară amploare între aceste două paranteze inegale — peisajele lui Claude Lorrain și bustul Junonei Ludovisi. Primele conferă latinității o aură de armonie — pe care, ea, poate, nici nu o cunoștuse, sau pe care o văzuse în tumultul secolilor sale de aur —, meditația și această profunzime a cordialității pe care țărnul francez o nutrea pentru lucrurile frumoase ale pămîntului, împreună cu instinctul de ordine, de calm și de voluptate, și această arhitectură luminoasă în care avea să evolueze,

după Claude, poet clasic, și în aceleași cadre, romantismul meteoric al lui Turner. Ultimul, un colos academic, el, bine, acesta este tributul plătit de Goethe lui Winkelmann, sau, mai bine zis, e martorul unei forțe de transfigurare ce interpretează rigiditatea oficială ca pe o pace sublimă și vasele dimensiunii ca pe o imagine a grandorii. Dar faptul că această Junonă a concentrat asupra-și visurile lui Goethe, care o depășesc, e suficient pentru a ne-o fixa în memorie ca o prezență augustă și pentru a ne demonstra ce vastă utilizare pot avea, pentru artiști, operele de artă. Ea îl ajută, fără îndoială, să-și reprezinte, ca pe un simbol, ceea ce el a numit miracolul roman — el, însă, nu i-a dăruit căldura și vivacitatea *Elegiilor romane*.

Astfel, concepția goetheeană nu tinde exclusiv către o formă uscată a clasicismului; ea este măsura unei existențe superioare care nu înțează să fie o existență umană. După cum felul în care ea avea să îndeplinească romantismul, rolul pe care avea să-l joace în destinul acestuia, deciziile pe care ea i le-a impus, privesc realități mai profunde decît conștiiile trecătoare ale unei mode psihologice sau ale unei școli de artă. Suferințele tinărului Werther au delînzîuit, fără îndoială, o maladie a sufletului și au provocat cîteva tulburări în sînul unei generații de cititori, dar ele denotă în primul rînd eternul rău al tinereții, o criză a vieții care nu caracterizează doar un anumit amurg dezolat al veacului XVIII, ci o anumită stare a omului, o anumită vîrstă a inimii, din orice epocă. Prin *Egmont* și prin *Berlinghen*, Goethe îi cerea lui Shakespeare nu distrugerea unui stil, răsturnarea unei dramaturgii, ci secretul oricărei măreșii umane și bogățiile ei, care sînt mai profunde în noi decît străfulgerările inteligenței și chiar decît dezordinea pasiunilor. Goethe îl întîmpina pe Byron cu admirație și, împotriva opiniei lui Eckermann, nu îl consideră un exemplu periculos, căci descoperă în el, și în fastul insolenței sale, același principiu al măreșii și autenticității care, în regiunile superioare variațiilor gustului, stabilește un tip de ordine și de înălțare între suflurile de calitate regală. Un om ca Goethe nu se conformează, el alege, și, chiar mai mult decît atât, el definește și sporește prin însăși alegerea sa, în diversitatea artei romantice, el a condus cu o deplină libertate, mai mult: cu liberalism, elementele romantice ale concepției sale. Nu sînt surprins să-l văd întorcînd spatele fatalismului brutal și expresionismului grosolan al perioadei *Sturm und Drang*, ferit în scenarii cinematografice, și nici nu sînt surprins să-l văd pe acest prieten al lui Claude Lorrain venind în întîmpinarea artei naive, calme, reculese și uneori atât de vaste a marelui peisagist din acea epocă medocră, pentru pictura germană, Kaspar David Friedrich.

Avem toți prezente în memorie paginile din *Convorbirii*, în care Goethe își expune gîndurile despre litografiile executate de Delacroix pentru traducerea de către Gérard de Nerval a primului *Faust*. Goethe le apreciază. Intuiește, în ele nu podoaba unei ilustrații anecdotice, ci darul făcut de un poet altui poet, discernere în ele o invenție la care nici el, ne-o declară, nu se gîndise. Întîlnire emoționantă între două spirite de aceeași sorginte. *Faust* mai fusese obiectul unei tentative a lui Cornelius, Goethe o împodobește cu imagini într-un cîmplit stil trubadur. În opera lui Delacroix, Goethe își putea vedea eroul, și lumea în care acesta evoluează, investiți cu forța vie a formelor, începînd avea carieră nemuritoare grație căreia vor străbate secolele, după gustul posterității, ca plăsmîri ale unei gîndiri superioare,

ființe imaginare mai adevărate, mai complexe, mai zbuciumate decât muritorii de rând. Goethe le intuia destinele, nu numai în contururi și în valoare, în misteriosul alb-negru al litografiei, ci și într-un univers răsunând de ecourile noastre, în limba expansivă și tainică a sunetelor. Despărțit de Goethe, Faust intră în eternitatea neliniștilor și împăcărilor noastre. Delacroix face să vibreze în el și în jurul său febra unui desen care se cîntă încă pe sine, dar deja mai apt decât oricare altul să semnifice pentru ochiul avizat rezonanțe spirituale. Pe marginea imaginilor de probă, schițele lui se înmulțesc; imaginile dau buzna; cu o vervă ce persistă în plânse. Calitatea lor este violența mimică: ele aparțin teatrului. Delacroix « joacă » Faust. Izbucnește, aici, una din primele lui flăcări, aștiate de visul său shakespearean, și nu putem uita suita pe care avea s-o realizeze, poate cu o mină mai greoaie, pentru *Berlinghien*. Dar acordul care s-a stabilit aici între Goethe și Delacroix are mai mult decât valoarea unui contract. Johannot, Scheffer, Fantin-Latour dintre pictori, Berlioz dintre compozitorii noștri, s-au apropiat și ei, cu pretenții și merite diferite, de Goethe, de Faust. De data aceasta, însă, se stabilește o relație mai strînsă, cu un sens mai vast și mai înalt.

Ca și Goethe, și poate chiar la aceeași înălțime, dar într-un alt domeniu, la fel de important pe plan spiritual, Delacroix poartă în el privilegiul unei umanități duble. Nici un francez nu a trăit, mai intens ca el, plenitudinea clasicismului, nimeni, ca el, nu i-a iubit mai inteligent și mai complet pe Racine și Mozart, pînă la a-i opune față de ceea ce el considera o inutilă și obscură deordine la poezii și compozitorii vremii sale, și nimeni, poate, nu a înțeles anumite trăsături ale genului grec, mai bine decât litograful medaliilor din colecția Blacas. Ca și Goethe, el repudiă așel *Sturm und Drang* al dramelor și romanelor noastre romantice. Dincolo de epoci, arta sa, atît de ardent contemporană cu secolul XIX, se întîlnește cu marile valuri clasice venetiene și flamande, iar cele mai frumoase pagini care s-au scris despre Rafael îi poartă semnătura. Deși nu a fost niciodată în Italia, e îmbătat de măreția, nobletea și farmecul acesteia. Dar trăiește cu înfrigurare modernitatea propriului secol. Delacroix este clasic în măsura în care aspiră la o ordine eternă, este romantic în măsura în care o extinde la nivelul omului. Cu ce imagini solemne a însoțit el al doilea Faust — cea misterioasă Elena, soră magică a Elenei din Troia, Euphorion, devorat de flacăra dublă pe care o poartă într-insul, umplînd văzduhul de zborul său sprint și strălucitor, heraldul Lynceus, de strajă în turnul de la intrarea în port și adresînd salutului său vieții, mereu frumoasă, în rîu ca și în bine, Mumele, păzitoare ale beznelor destinului. Dar în Antichitatea eroică, al cărei fast l-a imortalizat în picturile de la Camera Deputaților și de la Senat, îmi pare că regăsește ceva din armoniile profunde ale *Iffigenei*. Hippolyte Taine avea să se pătrundă de seninătatea lor melancolică în pădurile de la Sainte-Opile. Însă aici ea trăiește plener, prin suita de nefeciciri consolade de cînturi, prin Orfeu, prin Homer, prin Ovidiu, prin esența acelor legende nemuritoare prin care oamenii, imaginîndu-și pe zeli, împrumutîndu-le propriile lor pasiuni și disperate ardori, domolesc tocmai aceste pasiuni și aceste ardori, conferindu-le puritatea sferelor înalte. Tristețea solemnă a lui Delacroix și seninătatea goetheană sînt cele două chipuri ale aceleiași gândiri.

În românește de ALINA LEDEANU

PRIVIRE ASUPRA LUI GOETHE Trecerea spre obiectiv

« Orice subiectiv al ființei sale, Goethe a știut să-l facă să aibă acces spre obiectiv: ceea ce înseamnă fără îndoială o ispravă unică ». Această afirmație — după părerea mea — una din cele mai pertinente ce a fost făcută cîndva despre Goethe — mi-a adreșat-o acum trei luni prietenul meu Nicolas Berdiaeff (...)

(...) Dacă scot în evidență această afirmație înseamnă că înainte de a aborda putem considera cele două versante ale sale și aprecia modul datorită căruia trecerea de la subiectiv spre obiectiv asigură vieții lui Goethe, privită în ansamblu, unitatea fundamentală și plenitudinea desăvîrșirii. Însă mai înainte e important să precizăm accepțiunea în care trebuiesc înțelese aici cele două expresii de subiectiv și obiectiv.

Vom evita să punem problema subiectivului și obiectivului cu termenii săi filosofici și, pîzindu-ne s-o facem, vom fi fideli din toate punctele de vedere unei variante goetheene (...)

« Cum ai putut să-ți duci opera acît de departe? Spun că te-ai descurcat bine? — Copilul meu, am procedat cu istețime: i micidată n-am gîndit despre gîndire ». Acest catren a lui Goethe la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani — aparține celui de a șaptea serii din *Zahme Xenien* — atunci cînd avea în urma sa atîtutinea și practica întregii sale existențe și le concretiza într-un prodigios aforsim: « N-am gîndit nicidată despre gîndire ». Provenind din un german, de la un contemporan al lui Kant, Fichte, Schelling, Hegel, — pe scurt de la întregul idealism filosofic, o asemenea afirmație atestă o autonomie care — poate mai mult decât orice — legitimează o altă aserțiune a lui Goethe făcută tot la bătrînețe, cînd, după ce enumeră cîteva trăsături caracteristice ce socotă că le datorează părinților, adaugă: « spiritul este totdeauna autohton ». Afirmație ce ne duce de la început în miezul însuși al problemei care ne preocupă. Dacă sunt mai ales sensibil la măreția pe acea timp o limită, nu numai din punct de vedere al filosofului — din acest punct de vedere limită este incontestabilă — însă poate deosebirea din punctul de vedere de Goethe era vorbă aici de o limită inclusă în acele *Grenzen der Menschheit*, în acele « limite ale umanității » la care se referă admirabilul poem ce poartă acest titlu; și, cînd elucidează expunerea noastră. Poemul a fost scris în 1779; Goethe are treizeci de ani, adică în prima perioadă de la Weimar care constituie — după mine — una din culmile vieții sale (...)

« Cînd cu mîna sa calmă, Tatăl imemorial și sfînt, dincolo de norii ce se frîmîntă seamănă pe pămînt lumini binefăcătoare, sîrut pulpana mantiei sale, pîstrînd fidel

* CHARLES DU BOS: APROXIMATIONS — *Claquidme Serie* — 1932 Ed. R. A. Correa pp. 249 — 288, fragmente

În inimă spaima copilăriei. — Căci cu zeii nu trebuie să-și încerce puterile nici un om. Dacă omul se înalță și capu-i atinge stelele, picioarele-i nesigure nu-și înrădăcinate nicăieri și va fi jucăria norilor și a vîntului. Să se fixeze cu oasele lui puternice și pline de sevă de pămîntul durabil și solid; să nu se înalțe mai mult decît stejarul sau vița de vie. Ce deosebește pe zei de oameni? Prin fata zeilor trec valuri nesfîrșite, un talaz veșnic; pe noi valul ne poartă după cum îi e capriciul, valul ne înghite, și ne scufundăm». Un cerc strîmt încinge viața noastră și generații după generații se adăușă mereu lanțului infinit al existenței». Capodoperă a cărei frumusețe este la fel ca titlul și imaginea sa finală, unde ghicua afirmare a limitei traversează acest cerc secret, finit și infinit, înăuntrul lăcrău se aflătoare destinele: la unele poeme scrise de Hofmannsthal pe cînd era tînăr regăsim aceeași ordine de frumusețe. Dar astăzi, conștinut și atitudine ne interesează. Șase ani înainte de apariția acestei poeme, în 1773, Goethe avea douăzeci și patru de ani și scrisese *Prometeu*, singura din operele sale creată sub semnul revoltei, și unde, astfel cum se întîmplă totdeauna cînd geniul se identifică cu marea figură a lui Prometeu, nu numai că Goethe se confruntase cu zeii, dar li se arătase neîncercător. *Prometeu* este opera centrală a acestui titanism goethean ce ne propunem să-l studiem și pe care venirea lui Goethe la Weimar tocmai dorea să-l depășească. Or față de *Prometeu*, *Grenzen der Menschheit* reprezintă exact contrariul, înțic. Gündolf nu va șovăi să folosească în această privință termenii de contradicție și chiar de pali-tondoie. Însă ce ne solicită aici este faptul că *Grenzen der Menschheit* inaugurează pentru Goethe la vîrsta de treizeci de ani ceea ce în ansamblu va rămîne o constantă. «Cu zeii nu trebuie să se confrunte nici un om»; această declarație ar putea servi drept deviză pentru a defini norma de atitudine și, încă mai profund, comportamentul lui Goethe în aceste domenii și care, după juvenilul acces de revoltă prometheeană depășit, este atitudine, comportamentul său de reținere, — a unei rețineri prin *Ehrfurcht*, prin venerație; a spus-o și a gîndit-o sincer: în ce mă privește, fără a voi să contest pentru nimic în lume rolul capital jucat de venerație, aș înclina să cred că alți factori intră deasemenea în joc, pe care îi vom observa de-a lungul studiului nostru. Dar să ne oprim la ceea ce aici este central, afirmația despre limite. Zeii — nu ne ocupăm încă de o asemenea plural: Goethe este supremul exemplu al acestei polirendite, al acestei omnicîndite care constituie cel mai subtil obstacol în calea credinței; dealtmînterii vom întîlni texte formale ale lui, unde ne spune: «ca artist trebuie să fiu politeist, ca savant panteist, iar ca ființă morală și afectivă monoteist»; așadar zeii sunt zei, dar, și tocmai pentru că zeii sunt zei, să ne închinăm în fața lor, să păstrăm cu fidelitate în inimile noastre spaima copilăriei, să le sîrăutăm chiar ultima cută a mantiei lor, dar să nu uităm niciodată că oamenii sînt oameni, că în calitate de oameni trebuie să ne realizăm plenitudinea desăvîrșirii; — în prima noastră conversație am văzut că aici rezidă pentru Goethe realizarea esențială — și pentru aceasta să ne înrădăcinăm cu oasele noastre puternice și pline de sevă în pămîntul durabil și tralnic. Dar — și aici aș vrea să ajung — nu există numai acest pămînt fizic, de care omul are nevoie: pentru că picioarele sale să fie înrădăcinate, cu să nu devină jucăria norilor și a vîntului, îi trebuie și alți sprîlji nu mai puțin însemnați: îi trebuie un pămînt mintal, care și el să fie durabil și solid, iar un asemenea pămînt mintal nu există decît dacă omul acceptă și nu pune niciodată în discuție datele prime de la care începe să gîndească. Nu mai puțin decît alți zei, gîndirea despre gîndire este un zeu (pentru a folosi acest mod de expresie simbolică al de scump lui Goethe și care pentru el luminează toate lucrurile), — gîndirea despre gîndire este un zeu pe care nici un om nu trebuie să-l înfrunte, el reprezentînd eminamente una din aceste limite ce nu i-e dat omului s-o depășească. De ce? Să recitim versul: «valul ne înghite

și ne scufundăm», nu descrie oare în modul cel mai izbitor procesul însuși la care conduce aproape totdeauna gîndirea despre gîndire? — Să confruntăm aceste texte cu ale omului de geniu prin excelență — care a căzut pradă — în mai mare măsură ca oricine — unei crize ce i-a frînat viața și opera în două funduri tributar — să confruntăm așadar aceste texte cu ale tînărului Tolstoi: «Capacitatea mea de reflexie abstractă a dezvoltat în mine conștiința într-un grad atît de anormal, încît adesea, începînd să gîndesc despre lucrurile cele mai simple, cad în cercul vicios al analizei ideilor mele. Nu mai gîndesc la problema ce mă preocupă, dar gîndesc despre modul cum gîndeam. Întrebindu-mă pe mine însumi «la ce gîndesc?» răspundem: gîndesc la ce gîndesc că gîndesc etc. Rațiunea își pierde echilibrul». «Niciodată n-am gîndit despre gîndire», — «gîndesc că gîndesc despre ce gîndesc». — Ah! Dacă ar fi posibil să alcătuiască un muzeu cu «mulaje» din tipurile fundamentale ale spiritului uman, mulajele inverse ce ne dezvăluie cele două texte ar figura ca doi poli la fel de îndepărtați la Luvru, așa cum sunt *Conducătorul cuadrigei de la Delphi* de *Slavul* lui Michelangelo. Sub textul lui Tolstoi, aș pune afirmația lui Pascal: «Nimic nu oprește volubilitatea spiritului nostru». Dacă există puține spirite atît de bogate, atît de fecunde ca al lui Goethe, totuși poate nu-i niciunul mai puțin volubil ca al său. Goethe este un spirit fără nici un fel de volubilitate, fiindcă la el, dacă amîntă să se ivească, volubilitatea ar fi fost imediat oprită prin singura frînă foarte eficientă: frîna prezenței obiectului. Căci — și este al doilea aspect al expunerii ce vreau s-o fac — nu numai că Goethe n-a gîndit niciodată despre gîndire, dar, începînd din momentul cînd se conturează trecerea pe care o vom studia, Goethe n-a gîndit niciodată fără obiect în sensul literal al expresiei.

Așadar părăsind de-abinelea planul filosofic, vom defini cei doi termeni — subiectiv și obiectiv după definiția foarte simplă, chiar elementară, dar pe deplin goetheană, potrivit căreia denumim subiectiv ce este *îndrăul* ființei și obiectiv ce-i este exterior: subiectivul aici va fi *Eu-I* (să luăm termenul ca pe o argilă așteptînd dintr-un moment în altul să fie modelată), iar obiectivul va fi *Lumea*, în accepția cuvîntului german *die Welt*, ce este intermediar între cei doi termeni alături «le monde» și «l'univers» și care îmbrățișează fără excepție tot ce este exterior eu-lui.

Odată această definiție stabilită, putem porni studiul problemei noastre. Se înțelege de la sine că pentru Goethe ca la orice om, și cu atît mai mult temeii, la orice om de geniu, subiectul, subiectivitatea, eu-l constituie, nu-i destul măcar să spunem datul prim, ci singurul de care ține seamă și care, orice s-ar întîmpla pe urmă, primează esențial. În neprețuitele fragmente de convorbiri pe care între 1803 și 1814, fără ca anii să poată fi stabiliți foarte precis, — Riemer ni le-a transmis despre Goethe, se afla o remarcă a cărei importanță n-ar fi nevoie să se exagereze, fiecare termen trebuind însă cîntărit și analizat: «În tot ce trăiește și trebuie să trăiască, e necesar ca subiectul să prevaleze, vreau să spun că eu mai puternic decît obiectul: trebuie să biruie obiectul așa cum flacăra consumă festiva». Să ne referim mediat și la extraordinarul text din 1797: «Un instinct de cultură poetică totdeauna activ ce-l împinge mereu mai mult înăuntru și în afară constituie centrul și baza existenței sale. Cînd am sesizat aceasta, toate celelalte contradicții aparente se rezolvă. Deoarece un asemenea instinct nu cunoaște niciodată repaus, el trebuie să fie îndreptat spre înafară, ca să nu se consume el însuși, în lipsă de materie; și pentru că acest instinct nu-i deloc un instinct contemplativ, ci doar un instinct practic, activ, odată îndreptat spre în afară, trebuie să acționeze în acest sens, prin reacție».

Interpretat unul prin celălalt — cele două texte sunt complementare, luminându-se reciproc în modul cel mai admirabil; — aceste două texte pe planul psihologic ce este astăzi al nostru, ne introduc, după părerea mea, chiar în miezul problemei — numai dacă procedăm aici prin cea mai riguroasă analiză atât a conținutului cit și a termenilor înșiși cel-explicitează. Așadar nu numai subiectul este primul, dar el prevalează și trebuie totdeauna să prevaleze. Dar cine-ai subiectul? Este *Trieb*, — acest termen pentru a-l traduce în sensul implicat de Goethe, — ar trebui să folosim trei cuvinte ale noastre: instinct, nevoie și propulsie (...). Aș inclina să înmănunchez toate semnificațiile într-o singură expresie și să spun: *Trieb* înseamnă *forță motrice* a ființei. Această *forță motrică*, — știu acum numele cel-poartă în limbaj goethean, acela pe care Goethe l-a asumat și nu este nimic altă și nimic mai puțin decât *forța de propulsie* a acestei «ființe solide, tenace, care nu se dezvoltă decât din ea-inșiși», nimic altceva și nimic mai puțin decât *Daimonul*. Să nu mai revenim asupra acestei denumiri și în loc să revenim, să amalgamăm cu expresia *Trieb* un alt termen, care, el, aparține vocabularului tinărului Goethe, citicului *Drang*. Termenul de *Drang* conglomează cele două noțiuni sau mai degrabă cele două stări de *impingere și presiune* (...).

Chiar tinăr, chiar «titanic», Goethe se păzise încă de pe atunci — și va evita toată viața — să facă parte dintr-un curent, căci *Drang-ul* era pentru Goethe atât de inerent spiritului său, încât nu datora nimănui nimic.

Căci *Drang* înseamnă starea însăși pe care o redă expresia curentă «*fi sub presiune*», stare ce în scrisorile către contesa Augusta von Stolberg, la apogeele demonismului și în ajunul decăderii lui, ne va oferi un incomparabil spectacol. *Drang-ul* goethean înseamnă momentul când *Trieb* suferă presiunea maximă, și, prin amalgamul celor două cuvinte, ajungem la definiția următoare: subiectul pentru Goethe este *forță motrice sub presiune*. Dar această *forță* — el însuși ne-a spus-o — trebuie să devină preponderantă față de orice «astfel cum flacăra consumă festila»; și suntem pe de-antregul fideli lui Goethe înălțurind termenul de comparație «astfel» și afirmând: «această *forță* este o flacăra ce consumă și care trebuie să consume». De ce subiectul trebuie să învingă față de orice, de ce flacăra trebuie să consume? Aici tot Goethe ne dă răspunsul: «În tot ce trăiește și trebuie să trăiască, e nevoie ca subiectul să prevaleze». Trebuie — și se folosește termenul *muss*, cuvânt tributiv lui *Ananké* — Necesitate — pentruca subiectul să trăiască și fiindcă e nevoie să trăiască, iar acum e utilizat cuvântul *soll*, cuvântul ce denumește datoria, cuvântul imperativului categoric. Căci odată titanismul depășit, pentru Goethe de totdeauna, viața este mai mult decât o necesitate: ea este datoria însăși, ce nu e niciodată pusă în discuție, nu numai fiindcă pentru Goethe viața e totdeauna rațională, ci deoarece pentru el viața însăși reprezintă valoarea centrală și valoarea supremă. Așadar, trebuie ca subiectul să trăiască și e nevoie să trăiască; dar să nu uităm că subiectul este ceea ce consumă. Ce va consuma? Aici se iveau în fața lui Goethe alternativa capitală în funcție de care se operează trecerea spre obiectiv, denumită de Berdiaeff o ispravă unică. Să revenim la cel de al doilea text al nostru: «deoarece acest *Trieb*, această *forță motrice sub presiune* nu cunoaște nici un repaus, trebuie să fie îndrumată spre în afară, ca să nu se consume deloc ea-inșiși în lipsă de „*stoff*“, de materie» (...). Care va fi celălalt termen al alternativei? El ar fi să privești spre «înăuntru», termen pe care Goethe îl refuză, îl alungă, chiar îl recuză în modul cel mai net. (...).

Dar să revenim la textul nostru care ne instruește atât de profund asupra lui Goethe însuși: (...) «Omul care vorbește de el și de trecutul său va fi tentat să noteze amănuntele durerose și, în acest mod, dacă mă pot exprima astfel, perso-

nalitatea lor se sfrijește». Atingem aici două constante ale lui Goethe; să nu stăruim încă asupra groazei lui de durere și cu atât mai puțin asupra reamintirii durerii ce constituie o caracteristică goetheană fundamentală și în care nu pot să nu văd o «limită» nu a «umanității», dar a lui Goethe, — trăsătură atât de complexă, care cere imperios de a fi nuanțată cu foarte multă grijă pentru a rămâne pe deplin echilibrată, încît prefer să mă ocup de ea cînd va interveni direct pe linia preocupărilor noastre. Cealaltă constantă ne interesează acum: «Personalitatea se sfrijește», — personalitatea, adică «bunul suprem, suprema fîcîre a copililor de pe acest pămînt». Și firește, părerea lui Goethe este mai mult decât precisă: ea este irefutabilă, căci introspecțiunea amenință personalitatea, o amenință în fiecare moment, și așa merge pînă acolo încît așa afirma că înseamnă nu numai cu certitudine singura, dar una din esențiale rațiunii de a fi o introspecțiune ea înseși. Din această pricină exclude introspecțiunea, și o exclude odată pentru totdeauna: el este, prin excelență, genul antintrospectiv. Este omul pentru care iubirea personalității primează așa de mult fiind atât de puternică, încît merge pînă la ocrotirea personalității împotriva propriei sale analize (...). Or, ne referim aici la o particularitate goetheană pentru mine foarte însemnată și care mi se pare că nu a fost studiată suficient pînă acum și chiar de loc. Acum chiar pentru mine e un neguroasă fiind mai degrabă o ipoteză explicativă și în acest sens v-o propui astăzi: ceea ce este mai intim pentru Goethe, cel mai specific intim — este această *forță motrice sub presiune* ce nu cunoaște niciodată repaus: *Trieb*, *Drang*, *poetischer Bildungstrieb*, pe care am identificat-o, sub multiplele sale aspecte; este adevărat: Goethe conținea noțiunea de *Daimon*, o definește ca «o ființă solidă, tenace, ce nu se dezvoltă decât din propriile puteri; dar această ființă nu-i nimic altceva decât chiar *forța* și dacă se dezvoltă prin ea însăși o face numai cu o condiție indispensabilă: să fie totdeauna în mișcare. Căci ultima parte a frazei citate cu ce se termină? «Pentru că acest instinct nu este deloc un instinct contemplativ, ci doar un instinct practic, activ, și odată îndreptat spre în afară trebuie să acționeze în acest sens înțele în reacțiune.» *Praktisch* este termenul cel-folosește Goethe, dar firește că trebuie înțeles în sensul de a acționa în toate accepțiile cele mai variate, cele mai ample ale cuvîntului, și deasemenea, desigur — și necesar să «rupem» cu toate cadrele obișnuite și limitative în ce privește expresia «om de acțiune»: un geniu creator este sau cel puțin poate fi un om de acțiune în aceeași măsură ca un ucenic sau un om mare de stat. Or, după mine, în sfera genului, Goethe este în mod suveran omul de acțiune; și nu cunoscut un cuvînt, care să urce din străfundurile cel mai intime ale lui, decât strigătul invincibil, irezistibil ce-i vine pe buze lui Faust, cînd la începutul dramei, termenii liminari din Evanghelia după Sfîntul Ioan: «La început era Cuvîntul» sunt substituiți cu «La început era *forța*»; apoi, în același sens, conchide: «La început era *Fapta*». Deci, de aici de la Faust, reîntorcîndu-ne la Goethe, înțîmîm, după părerea mea procesul goethean central: (...) în această zonă, ce socotim potrivit s-o denumim zona *inconstințului ocrotit*, unde cu o siguranță infailibilă, o stare de semi-conștiință veghea pentru ca această inconstință să nu treacă într-o conștiință prea clară. Pentru Goethe, *die Kraft*, *forța*, este totuna cu aceea *forță motrice* pe care am studiat-o; această *forță*, trebuie să se mențină în mișcare, astfel devenind *die Tat*, *Fapta*, *Fapta* luată în sine, totdeauna atât de importantă pentru Goethe, încît chiar «produsele» în care se depune, *Werke*, operele ce rezultă, conținea mai puțin decât *das Wirken*, acțiunea; și o asemenea acțiune însăși se află într-un permanent *Werden*, în această permanentă devenire; (...) devenire, căreia,

În gîndirea lui Goethe, poate nici chiar moartea nu-l pune capăt, moarte care produce oprirea funcționării organelor, dar poate n-o împiedică; să ne reamintim două din versurile uneia din poemele sale: « reinnoită, dorința se avîntă spre cele mai înalte culmi ale nuntirii ». Dar cum *forța* va deveni faptă? Aici este pentru Goethe toată problema, aici intervine alternativa capitală de care ne-am ocupat mai sus, alegerea decisivă: ea nu va deveni, decît dacă va avea « materiile prime », iar această « materie primă » nu-i este interioară ci exterioară; « materia primă » sunt aici obiectele, succesiunea de obiecte asupra cărora pînă la capăt *forța* se va exercita, precum flacăra, unul după altul, le va consuma și astfel se va realiza. Am spus clar: se va realiza, căci de-a lungul acestei succesiuni de obiecte, și, așa cum a subliniat-o chiar Goethe, mai puternic decît fiecare din ele și care prevalează depășindu-le pe toate celelalte, este *subiectul* ce se exprimă.

(...)

La 29 ianuarie 1826, vorbind cu Eckermann despre un vizitator căruia, în ajun îi dăduse un sfat, Goethe observa: « Firește, această trecere de la *subiectiv* spre *obiectiv*, este un pas foarte greu de realizat, dar nu-ți trebuie decît curaj și să te hotărăști repede. Se întîmplă aici, la fel ca atunci cînd ți-e frică în fața apei și nu trebuie decît să te arunci cît mai repede în ea; așa o vei stăpîni ». Text ce arată că Goethe chiar la bătrînețe era pe deplin conștient de dificultatea gresităilor ce le avusese la douăzeci și șase de ani, și e sigur că elementul *obiectiv* va deveni al său, va deveni înșuși natura sa după puțin timp, fiindcă din el generează toată opera lui. În afară de considerentele pe care le-am examinat azi, două alte motive comandau imperios decizia goetheană și ca ea vom concluda. Mai întîi exista precedentul experienței trăite. Ce se întîmplă cu flacăra cînd îi lipsesc obiectele? Goethe ne-a spus: « în lipsă de materie primă, se va consuma ea înșuși »; dar a se consuma ea înșuși, ce înseamnă? În cazul lui Goethe — și o știa mai bine ca oricine — este vorba de afirmația răscăpată de a nu se afla din nou în situația lui Werther. Dar, Werther nu-i un personaj, nu-i o aventură, nu-i o carte, ci este în toată profunzimea sa, o situație umană fundamentală, înseamnă polul negativ în opoziție cu ceea ce desăvîrșirea lui Goethe reprezintă polul pozitiv: Werther este subiectul, *forța* motrice sub presiune ce se consumă în lipsă de obiect. Astfel se explică cele două ritmuri contradictorii după care se joacă tema wertheriană în viața înșuși a lui Goethe: în momentele cînd nimic nu amenință triumful *obiectivului*, Werther pentru Goethe nu-i nimic, mai puțin decît nimic; dar, dimpotrivă, îndată ce acest triumf este amenințat, Werther reapelează la orizont și Goethe atunci merge pînă a se întreba dacă nu cumva el are dreptate: în 1876 prelucrînd lucrarea pentru o nouă ediție de tipărit, chiar în ajunul plecării în Italia, cînd era totuși disperat din cauza eșecului relațiilor cu Charlotte von Stern, îl va scrie acesteia că « odată cartea terminată, autorul avea dreptate să-și tragă un glonte în cap ». În timpul călătoriei la Castel-Gandolfo, cînd se îndrăgostise de tînăra milanese, aflînd că aceasta este logodită, este cuprins de spaimă în fața reapariției situației lui Werther și ia îndată toate precauțiile spre a opri răul cît mai ear timp. În sfîrșit, bătrîn, un an înainte de a renunța la Ulrike și a scrie *Elegia de la Marienbad*, compune cu prilejul celei de a cincizecea aniversari a sinuciderii eroului său admirabila poezie dedicată lui

Werther, adresîndu-se acestuia: « eu eram făcut pentru a rămîne, tu erai făcut pentru a pleca »; și adaugă: « n-ai pierdut mult »; și cel puțin odată în opera lui Goethe, sublimată și chiar transcendentă, dar cea mai tragică dintre pieșele sale, în aceea unde victoria dîștigată determină tonul cel mai uman sfîșietor, în *Tosso*, tema lui Werther este prezentă, — așa cum o dovedește aprobarea deplină dată de Goethe afirmației altă de pătrunzătoare a lui Jean-Jacques Ampère despre Tasso: « este un Werther mai intens ». Werther condiționează trecerea de la *subiectiv* spre *obiectiv* în măsura în care reprezintă amenințarea totdeauna suspendată deasupra lui Goethe: cu nici un preț nu trebuie ca Werther să reînvie.

Dar pentru trecerea înșuși spre *obiectiv* există un ultim motiv, nu de natura unei precedent trăit, ci dimpotrivă constituind o constantă goetheană. « Cunoaște-te pe tine însuși », maximă repetată, despre care admitem că plictisește și chiar provoacă neliniște, maximă care nu este mai puțin — în ansamblul ei — charta și colacul de salvare al tuturor subiectivilor și introspectivilor, care aspiră a nu fi nici Narcis, nici Werther, fără totuși pentru aceasta a trece spre *obiectiv*, astfel încît să nu mai fie asigurați de continuitatea vieții lor interioare. Dar această maximă nu se mîrșinește numai să-l plictisească sau să-l neliniștească pe Goethe; nu numai odată îi strîmnește adevărate protestări. Nu semnalez decît una, ultima în ce privește data, dar care prin vigoare înmănușiază și rezumă substanța tuturor celorlalte și are o valoare cumulativă. Este din 10 aprilie 1829, în ajunul împlinirii virstei de optzeci de ani — și are loc cu prilejul unei convorbiri cu Eckermann: « S-a spus și s-a repetat în toate timpurile — continuă Goethe, că trebuie să te străduiești a te cunoaște pe tine însuși. Iată o ciudată obligație, pe care pînă acum nimeni n-a satisfăcut-o, nici n-ar ști cum s-o satisfacă. Omul, cu toate simțurile, cu toate aspirațiile sale, tinde spre exterior, spre lumea cel-înconjoară și are destule de făcut ca s-o cunoască și să și-o aservească, atît cît îi e necesar pentru scopurile sale. El nu-i conștient de el însuși decît cînd se bucură sau suferă, așa că numai prin durere sau bucurie omul este avertizat despre el însuși, de ceea ce trebuie să caute sau să evite. Dăltminteri, omul e o ființă obscură. Nu știe de unde vine și unde se duce; nu știe mare lucru despre lume și despre el însuși mai puțin. Eu nu mă cunosc pe mine însumi, și Doamne păzește-mă să mă cunosc ! » Firește, la fel ca introspecțiunea, cunoașterea de sine este prilej de amăgeli și chiar de nenumărate rătăcirii; desigur, — și din fericire pentru noi, căci deosemena și în acest domeniu noi suntem debitori; — Goethe a practicat adesea cunoașterea de sine și a consemnat rezultatele (...) Astfel în 1797, el a redactat textul la care ne-am referit altă de mult, text genial pe care toți introspectivii ar putea pe bună dreptate să-l învidieze. (...) Dar ceea ce interesează aici, este mai puțin practica cît dispoziția temeinică și aceasta este cu hotărîre ostilă cunoașterii de sine. Nimic nu este mai caracteristic în această privință decît afirmația făcută la sfîrșitul unei vieți: « Doamne păzește-mă să mă cunosc ». Nu judec adevărata în funcție de Goethe; apreciat în funcție de Goethe, afirmația poartă în urma ei toată împlinirea unei vieți ce a prosperat minunat în miezul acestei semiconștiințe vechind asupra inconștienței pentru a-l ocroti, spre a-l împiedica să treacă într-o conștiință prea clară (...)

În românește de ALEXANDRU BACIU

Goethe și Europa Centrală

Îmi revine cînsa de-a vorbi despre însemnătatea lui Goethe pentru popoarele Europei centrale și orientale.

Vă propun, deci, să examinați condiția acestor popoare în timpul lui Goethe. Fără excepție, sau aproape fără excepție, ele erau supuse unei dominații străine: Habsburgii, rușii sau turcii. Viața intelectuală și obiceiurile se aflau sub dominația Clerului și a Nobilimii; o civilizație internațională și aristocratică guverna viața, pînă și în manifestările sale burgheze sau populare. Idiomurile naționale încetaseră să mai fie limbajul spiritelor luminate; spiritul național nu supraviețuia decît în arta populară a servilor.

Istoric vorbind, acțiunea lui Goethe asupra vieții intelectuale a acestor națiuni coincide cu influența universală a Revoluției Franceze. Aceasta a înlăturat ascendențul exclusiv al Nobilimii și Bisericii, făcînd să se nască la nivelul straturilor mijlocii și inferioare ale popoarelor conștiința unei vieți autonome. Ceea ce însemna, în Europa centrală și orientală, deșteptarea și revendicarea spiritului național. Voința de independență și de autonomie devenea din ce în ce mai activă. La început, a fost revendicată independența morală, libertatea de a gîndi și de a simți conform caracterului propriu, într-un cuvînt național. Era momentul în care Goethe a arătat calea ce trebuia urmată: Herder și herderianul Goethe, prin interesul acordat poeziei populare a națiunilor; Goethe în special, prin maniera de a aprecia particularismul medieval; Goethe, din nou și mai ales, oferînd, prin splendoarea și libertatea unei vieți creatoare, magnificul exemplu al unei suveranități spirituale. Goethe a devenit astfel Marele Înaintaș și al romanticilor și al clasicizanților. El a deschis, astfel, calea spre renașterea lîtușiei și a unei discipline riguroase a Logicii și a Investigației.

Chiar fără Goethe, după toate aparențele, popoarele s-ar fi lăsat călăuzite în această direcție prin instinctul lor vital; dar, fără Goethe, înaintarea lor ar fi fost mai anevoioasă și mai puțin rodnică. E minunat și profund semnificativ acest elan al unei credințe înnoitoare cu care popoarele supuse și umilite veneau să cucerască o sacrală libertate în împărăția spiritului, în tărîmul însoțit al lui Goethe. Emanciparea morală pregătea eliberarea politică; așa este firesc în logica Istoriei. Numai că aici e vorba de o istorie foarte recentă: Goethe, să nu uităm, e unul din cei care, în pragul unui secol nou, îi impune dinainte evoluția. El e acela care ne-a ajutat, în tot ce ține de spirit, să ne dezvăluim caracterul nostru național. Or, acum, această conștiință națională a căpătat corp politic și poate să-și cultive, aproape pretutindeni, ogorul și grădina ce-i aparțin exclusiv.

Și e momentul să ne întocmim din nou la Goethe. Căci tot el e acela care ne arată mai departe calea. Calea ce duce de la Național la Uman. De la independența morală la comunitatea morală. De la libertatea spirituală la Spiritul înălțîndu-se deasupra frontierelor.

Personalitățile Istoriei ne conduc spre țeluri istorice și politice. Geniul ne conduce mult mai departe, dincolo de timp, dincolo de țel. Ne aflăm în pragul unei a doua perioade a influenței goetheene. E momentul să ne angajăm, alături de el, pe noul drum.

GOETHE

PERSPECTIVE
ROMÂNEȘTI

LUCIAN BLAGA

Metoda lui Goethe

(...) Lupta ce s-a dat între știința exactă, ale cărei margini le preciza Kant, și între felul de a gîndi al lui Goethe a fost instructivă o luptă între logica morții și logica vieții. Pe măsură ce, către sfîrșitul veacului al XIX-lea, și apoi în veacul nostru, creștea interesul pentru viață și pentru tot ce e organic și manifestare spirituală, prevestirea lui Goethe că modul său de a vedea lumea va răzbate totuși odată, devenea o realitate istorică. Evoluționiștii, harnici căutători de precursori, socotesc pe Goethe printre cei dintîi reprezentanți ai doctrinei lor despre devenirea vieții pe pămînt. Fiziologii, și anume fizicienii descinși din științele naturale, au discutat totdeauna cu interes «teoria culorilor», mult hulita *Farbenlehre*, despre care autorul însuși era dispus să creadă că constituie pentru el un titlu de glorie mai durabil decît *Faust*. Pragmatiiștii, acești filosofi ai exigențelor vitale, îl socotesc și el printre înaintași. Dar aproape nu este doctrină a vieții care să nu aducă un rînd de piosă mulțumire gînditorului-poet. Metoda «demonului originar» introdusă de Goethe în tărîmul biologic sau fizic a fost în timpuri mai noi întrebuintată și în alte domenii și, fără îndoială, cu mai mult succes aici decît acolo: Nietzsche, fără a-și da seama precis de aceasta, a făcut uz de ea în *Originea tragediei grecești*.

* fragment

Chamberlain în variatele sale studii, începînd cu cele asupra raselor și sfîrșind cu cele biografice, Weininger în caracterologia sa, Spengler în filosofia culturii, Ultimele ideosebi, așa de tăcuturi cînd e vorba să recunoască împrumuturile de la alții, nu uită niciodată să citeze pe înțeleptul adorat mai presus de orice. Să nu fim greșit înțeleși. Goethe supraviețuiește nu atît prin teoriile sale din domeniul științelor naturale, cît prin metoda inaugurată, lar prin perspectivele ce le deschide, o metodă înseamnă totdeauna mai mult decît o teorie.

Punctul de plecare al concepțiilor goetheene îl formează observația curentă că natura se manifestă într-o bogăție aproape explozivă de *forme* (Gestalten). . . / Goethe gîndea în primul rînd intuitiv. Chiar și rezultatele cele mai teoretice ale gîndirii sale sunt încărcate de pitorescul imediat al lucrurilor văzute și pipăite. Goethe însuși vorbind despre modelul său de a « gîndi » mărturisea că nu știe nicodată sigur unde începe teoria și unde înțelegerea, așa de mult și de proporționat se amestecă acestea în spiritul său. Un excelent biograf (H. St. Chamberlain, *Immanuel Kant*, pag. 36) vorbind despre deosebirea dintre Kant și Goethe, scrie în privința aceasta următoarele: « Kant nu este deloc artist; ochiul său fizic nu e receptiv și de aceea nici creator. Despre el nu s-ar putea spune că nervul optic pătrunde în creier, ci invers, creierul continuă pînă în retină, vîzul fiind la el o adevărată funcțiune analitică ». Dimpotrivă, la Goethe, creierul e un fel de retină, care oricît ar gîndi, își vede în același timp plămîniurile. Goethe nu gîndește în abstracțiuni pure, abstracțiunile sale se nasc cu trup palpabil. Abstracțiunile sale nu sunt reci și uscate, noțiuni socratice, ci idei platonice, un fel de vedenii delimitate în spațiu. S-a atras în repetate rînduri atenția asupra unei discuții dintre Goethe și Schiller, asupra « plantei originare ». Acea ciocnire de gînduri, cu aer de anecdotă, e prea caracteristică pentru deosebirea mentalităților științifice, decît să n-o reproducem și noi. Gîndirea goetheană tindea, în orice împrejurări, spre « un pol statornic în goana aparițiilor » (Schiller), spre o unitate mobilă și totuși fixă în multiplicitatea și pitorescul naturii. Marele poet s-a ocupat de aproape cu plantele. Diversele forme parțiale ale plantei, de la rădăcină pînă la tulpină, frunză, floare, stamin, Goethe le reducea la una singură, și anume la forma « foaie ». După părerea sa foaia se contractă și se dilată, luînd pe rînd toate înfățișările posibile. Dar nu numai formele simultane ale unei singure plante pot fi privite, după Goethe, ca variante ale formei de foaie. La aceeași configurație s-ar reduce toate plantele fără deosebire. Plantele sunt variații muzicale pe aceeași temă. Plantele reprezintă metamorfoza unei plante originare (Urpflanze) cu înfățișare de « foaie ». În posesia acestui rezultat teoretic-intuitiv, Goethe a pornit la drum, naiv ca un mare copil, să caute prin păduri « planta originară ». Nu a renunțat la căutarea ei decît după interesanta discuție cu Schiller. Goethe își expune părerea sale asupra metamorfozei. La un moment dat el începe să deseneze planta originară; Schiller dă din cap: « Asta nu-i experiență, asta e o idee ». Goethe vădit surprins răspunde: « Mă bucur că am idei fără să știu și că le văd chiar cu ochii ». E adevărat că el își vedea *ideile*, dar nu e mai puțin adevărat că ideile sale erau cu toate acestea simple idei și nu experiențe.

Astfel căuta Goethe în dosul tuturor formelor și fenomenelor o formă fundamentală, un « fenomen originar » (Urpflanomen). Într-un loc în *Farbenlehre* el își formulează procedeul în asemenea termeni: « Ceea ce observăm în experiență sunt cele mai de multe ori numai cazuri speciale, cari cu oarecare atenție pot fi virite în rubrici empirice generale. Acestea se subordonează iarăși unor rubrici științifice, care arată spre ceva și mai general. De acolo totul se organizează treptat, sub reguli și legi mai înalte, care nu se revelează așa-zicînd intuiției prin fenomene. Noi le numim *fenomene originare* ». Formula pare la început strict « științifică », în înțelesul tradițional, care delimitează metoda inducției de la special la general.

Impresia aceasta e însă iluzorie, căci Goethe se simte « în opoziție față de toată știința zilelor sale ». Fenomenele originare, « arhetipice », nu se revelează intelectului ca abstracțiuni, ci intuiției, ca oricare alt fenomen. Fenomenele originare sunt văzute, dacă nu empiric cu ochiul exterior, atunci cu ochiul interior — ele sunt vedenii din lumea aceasta sau din altă lume; — și în felul acesta derive ale ideilor platonice și neoplatonice.

Schiller susținea că « planta originară » e o « idee ». Goethe, la rîndul său, răspundea că o « vede ». Plămînuirea aceasta hibridă, ce plutește fără patrie între abstracțiune și intuiție, are desigur ceva misterios în structura ei, ceva — din punct de vedere logic — monstruos, dacă nu irațional. Și totuși metoda goetheană o înțelegem: ea ne este omeneste aproape; ea răspunde unei nevoi organice de-a ne orienta nu numai abstract, ci și intuitiv, în multiplicitatea complicată a lumii. Căci să nu ne înșelăm pe noi înșine: dacă am « înțelege » numai lucrurile « absolut logice », limba omenescă ar fi de peștișă, ar fi de mult redusă la un fel de algebră cu semne convenționale, strict definibile. (. . .)

Goethe scrie în studiul său despre *Formarea și transformarea ființelor organice* următoarele: « Orice viată e o multiplicitate, nu o unitate. Chiar dacă ne apare ca individ, ea rămîne totuși o asociație de ființe vii și independente, care ca idee, ca înțelegere, sunt egale, iar în domeniul apariției pot să devină egale sau asemănătoare, inegale sau neasemănătoare ». Un atare principiu de la care pornește « morfologia » goetheană, deschide drumul cel mai apropiat spre descoperirea complexului celular, la care se reduce orice organism. Astfel, în principiu, Goethe a anticipat descoperirea aceasta de o enormă însemnătate a biologiei microscopice. I-a lipsit doar sistemul de lentile, cu toate accesoriile tehnice, pentru ca să-și confirme riguros frumoasa ipoteză, expusă în rîndurile citate în termeni generali, dar nu lipsit de precizie. Silit de împrejurări și de insuficiența uneltelor să caute « unitățile constitutive » ale viețiișilor oarecum cu ochiul liber, era inevitabil să ajungă la ciudătenia « foilor originare ». Pentru o mai justă judecare a erorii, în care căzu Goethe, e locul să amintim că « eroarea » plutea oarecum în aer. Un alt contemporan mai în vîrstă al său, despre care Goethe numai țîrziu a aflat, a enunțat aproximativ aceeași teorie: Kaspar Fr. Wolf. Și acesta nu era poet, ci un savant sadea cu mintea dezvoltată în spiritul științei oficiale. Kaspar Fr. Wolf, naturalistul care a luptat cu succes împotriva teoriei embriologice a « performanțării » (teorie după care embrionul e o ființă complet dezvoltată, dar în miniatură, teorie care ajungea în cele din urmă la concluzia curioasă că Eva purta în pîntece pe toți oamenii în chip de oameni-miniauri), acest naturalist, zicem, și-a pus, printre altele, și interesanta problemă a formării plantelor. La fel cu Goethe, el încerca să-și explice formarea diferitelor părți ale plantei (frunza, potirul, petalele, sămînța, tulpina, rădăcina) și ajunse în cele din urmă se le considere pe acestea ca variațiuni pe același motiv: ca metamorfoze ale foilor. Pricina transformării « foilor » în alte părți caracteristice, Wolf o bînuia în scăderea puterilor vegetative spre extremitățile plantelor. Petalele ar fi deci frunze imperfect dezvoltate; și așa toate celelalte părți. Goethe îl imuruse transformarea în discuție printr-o contracție și dilatare alternativă a foilor. Așază, din toată această teorie n-a mai rămas decît presupunerea acceptată că ghimpul sunt frunze atrofiate. (. . .)

Goethe s-a mai ocupat și cu osteologia. Datorită metodei sale intuitive, el obișnuia să caute analogii în regnul viețiișilor. Astfel, spre umirea savanților de mai țîrziu, el descoperă printre componentii craniului uman un os atribuit pînă atunci numai celorlalte mamifere. (Cu descoperirea aceasta, care avu loc în anul 1784, Goethe a trebuit să aștepte aproape o jumătate de veac, pînă să fie în sfîrșit recunoscută de oamenii de catedră).

Arătăm că Goethe nu se mulțumea cu simpla observare a faptelor. El era totdeauna în căutarea « fenomenului originar ». Studiind timp îndelungat structura și forma oaselor, el începe la un moment dat să vadă și aici o metamorfoză. De astă dată fenomenul originar trebuia să fie « vertebra ». Acest gând odată încheiat, Goethe nu se va da înapoi să susțină că oasele craniului s-ar fi format din vertebre. Ideea era și mai puțin verosimilă, decât aceea a plantei originare, dar ea ilustrează ca un exemplu în plus metoda aplicată de Goethe în cercetarea și lămurirea naturii. (...)

Ne mai oprim încă o clipă la « metamorfozele » lui Goethe. El întrează în formele simultane ale plantei o singură formă-tip: foaia. Dar Goethe nu se mulțumește cu atât. Această formă-tip o proiectează în timp, o situază undeva în trecut, făcând din ea începutul unui proces de evoluție. (Prin aceasta Goethe devine un precursor al evoluționismului.) « Forma-tip » se prefacă în « forma originară », din care ar deriva toate plantele. Chestiunea, totuși, nu e așa de simplă. Goethe se face neconștient vinovat de confuzia între « forma-tip » și « forma originară », din care s-ar dezvolta în timp toate celelalte forme. În confuzia aceasta surprindem o înclinare caracteristică a intelectului uman. Bergson vorbește despre tendința inteligenței omenești de a spațializa timpul, de a reprezenta durata prin simbolul ei spațial, de a înlocui succesiunea prin simultaneitate. Cu aceeași dreptate s-ar putea vorbi și despre o tendință tocmai contrară a inteligenței noastre. Sunt cazuri când înlocuim simultaneitatea prin succesiune. Goethe așază forma tipică, întrețărîtă de el în conformațiile plantei — înapoi în timp, la originea lor. Acestei înclinații îi cad jertfă și metafizicienii, cari proiectează în «trecut» substanța ultimă la care ei sunt gata de a reduce universul. Astfel, pentru unii, la început, a fost « marea eu », pentru alții « ideea », și așa mai departe. Raportul dintre substanță și accident îl începim foarte bucuros ca un raport de succesiune, deși acest raport reprezintă o simultaneitate.

Împotriva matematicii, Goethe și-a dus lupta îndeosebi cu a sa teorie a culorilor. Pentru puterea de sugestie a teoriei, rămîne un fapt destul de elocvent împrejurarea că ea a găsit adepți, dacă nu printre oameni de știință, atunci printre filosofi și artiști. Un Hegel a încercat s-o popularizeze de la catedră, aruncînd pe cîntar toată autoritatea de care se bucura pe timpul său. Același lucru îl încearcă și Schopenhauer (poate singurul lucru asupra căruia cădea de acord cu Hegel). De mai mare însemnătate ni se pare însă împrejurarea că pictorul Runge (un precursor al contemporanului Kandinsky), unul din cei mai mari colorști ai tuturor vremurilor, a fost convertit la teoria bătrînilor Goethe. Teoria vorbea deci unei anumite mentalități, unei mentalități manifestînd înțelegere pentru viața culorilor și pentru valorile lor imponderabile (...)

În nimic nu s-a arătat Goethe atît de dîr și de mîndru ca în dezvoltarea cît mai impozantă a teoriei culorilor. Și în acest domeniu el căuta un « fenomen originar ». Culorile nasc, după părerea sa, din amestecarea *luminosului* cu *întunericul*. Un exemplu: dacă privești un fum alburiu pe fondul întunecat al unei păduri sau al pămîntului negru, fumul apare *albastru*. Din asemenea fenomene Goethe deduce că un mediu luminos, străvezii, pe un fond negru, apare totdeauna *albastru*. Astfel își explică el, printre altele, și culoarea albastră a cerului. Mediul luminos ar fi,

de astă dată, aerul, iar fondul negru ar fi întunericul cosmic. Luminosul străvezii pe fond alb ar da galbenul. Ne-am extinde, desigur, prea departe, dacă am sta să înșirăm multe experiențe pe cari Goethe își clădește teoria. În vreme ce fizica oficială reduce culorile la vibrații matematice determinate, înlocuind calitățile prin cantități, prin numere — Goethe încearcă o fizică a calităților. El admite două calități ireductibile: luminosul și întunecatul. El susține că asupra calităților nu se poate aplica matematica. Acolo unde matematica vede calități și mișcări, Goethe vede calități și forme. Împotriva construcțiilor ipotetice ale științei newtoniene Goethe se referă neîntrerupt la experiență — și într-un anumit înțeles el e mai empiric decît știința oficială. Tocmai acesta-i păcatul lui. Se repetă cazul lui Aristotel care combatea teoria heliocentrică a unor pitagoricieni cu argumente « empirice », afirmînd că ei nu neputînd ca pămîntul să se învîrtă împrejurul soarelui, de vreme ce *ochiul vede clar* că soarele se învîrte! .../

Goethe înlocuia interpretarea matematică-mecanică a naturii cu o interpretare vie, insuficientă. Vorbind despre culori, el numește într-un loc « fapte ale luminii, fapte și suferințe ». Goethe privea lumina ca o putere în veșnică luptă cu întunericul; culorile reprezintă victoriile și înfrîngerile ei în această dramă universală. E o concepție de o incontestabilă adîncime poetică și cu mărițe perspective de mit. În orice « fenomen originar » se remarcă, după Goethe, acest dualism. « Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur. Dies ist der ewige Systole und Diastole ... das Ein und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind ». În orice fenomen originar zace această pornire, spîrgătoare de zăgazuri, de a despică ceea ce e o unitate, sau de a uni ceea ce e o dualitate.

În orice fenomen originar surprindem o *polaritate*, doi termeni adverși, care se condiționează și se determină reciproc: lumină și întuneric, contracțiune și expansiune, putere și materie.

Rezumînd părerile lui Goethe asupra « fenomenelor originare » vom ține seama de cel puțin trei momente:

1. Calea pe care Goethe ajunge la stabilirea sau mai zis la plămăuirea unui « fenomen originar » este aceea a analogiilor. Fenomenul originar ca produs al spiritului are la bază analogia manifestă în cadrul unor fenomene ale experienței.

2. « Fenomenul originar » e o *vedenie* de natură intuitivă, și nu abstractă. Orice încercare de a « înțelege » un « fenomen originar » cu ajutorul intelectului pur, poate să producă în noi, după însăși expresia lui Goethe, o stare de nebulie. Fenomenul originar trebuie văzut cu ochiul interior, așa cum își vede Plato « idelle ». De fenomenele originare trebuie să te apropii cu un sentiment de adorație.

3. În orice « fenomen originar » e activă într-un fel oarecare o polaritate. La plante « foaia originară » se contractă și se dilată alternant ca să producă celelalte părți caracteristice. În orice culoare avem un amestec de lumină și de întuneric. Aici atingem și punctul de deosebire între Goethe și Plato. Filosoful grec nu cunoaște o manifestare « polară » a idellor arhetipice. « Idellele » platonice sunt deplin determinate prin proveniența lor din analogii și prin caracterul lor static-intuitiv. Ideile platonice sunt de o *imobilitate absolută* în puritatea lor cerească; fenomenele originare sunt dinamice, ele se manifestă ritmic sau conțin chiar în structura lor elemente adverse.

Goethe și timpul nostru

(...) Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut (...) însemnătatea lui acută, într-un moment în care cultura europeană căuta să se salveze pe calea unei adaptări la noile forțe apărute în preajma sau chiar în sinul ei. Această virtute a operei lui Goethe se explică prin universalitatea culturii și inspirației lui, în care au fuzionat armonios descătușarea heraclitiană cu limitarea eleatică, într-un fel rămas exemplar pentru timpul nostru.

Elementele heraclitiene ale operei lui Goethe pot fi identificate deopotrivă în legătură cu viziunea sa religioasă, cu teoriile sale științifice și cu unele din punctele morale sale. Transcendentalismul creștin n-a putut cucerii îndeobște adeviziunea lui Goethe. Panteismul spinozist îi vorbise mai puternic, încă din acele zile ale tinereții sale de care își amintește în *Dichtung und Wahrheit* (IV, 16). Credința într-un Dumnezeu immanent naturii rezultă oarecum din experiențele sale de poet. Darul său poetic era atât de firesc și spontan, încât el nu putea crede că acest principiu spiritual al creației ar putea fi ceva deosebit de natură. Puterea inspirației sale socotea Goethe că o deține de la natură, după cum către natură se îndreptau privirile sale. Ambele motive sînt notate în *Dichtung und Wahrheit*: «Ajunsesem să consider ca natură talentul poetic care se găsea în mine, cu atât mai mult cu cît obiectul acestui talent eram înclinat a-l vedea în natura exterioară». Panteismul spinozist nu ne apare astfel, în aceste pagini ale amintirii, ca un sistem filozofic adoptat pentru motive savante, ci ca un fel de a înțelege lumea către care Goethe se simțea atras prin afirmațiile unei constituții morale care nu se intuia niciodată deodată din natură. Experiența intimă din care se dezvoltă transcendentalismul este totdeauna a unui om care se găsește în opoziție și în conflict cu restul naturii. Dar o astfel de trăire nu face parte din cercul experiențelor lui Goethe, om prin excelență firesc, spontan și senzual. În privirile unui astfel de om, lumea nu se constituie ca un ansamblu de planuri dispuse succesiv în adîncime. Dincolo de planul senzorial al realității, un astfel de om nu poate presupune un plan spiritual. «Natura n-are nici simbură, nici coajă», exclamă Goethe, ea este totul dintr-o dată »:

*Natur hat weder Kern, noch Schale.
Alles ist Sie mit einem Male.*

De aceea, ne învață Goethe, în «contemplarea naturii să considerăm unul ca totul; nimic nu este înăuntrul, nimic nu este în afară; căci ceea ce este înăuntrul este și în afară. Cuprîndei deci fără înțirire taina sfînt deschisă »:

*Müsst ihr im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen;
Denn was innen das ist aussen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.*

Dar în această asimilare a suprafeței cu adîncimea universului, a manifestării cu înțelesul ei, se înțelege că Dumnezeu nu va mai fi Ființa care depășește lumea. Pentru această înțelegere, Dumnezeu va fi mai degrabă interior lumii și prezent în oricare din manifestările ei. De aceea își însușește Goethe cuvintele lui Giordano Bruno, filozoful panteist al Renașterii, pe care încă din tinerețe îl apăsase împotriva vechilor atacuri ale lui Pierre Bayle. «Ce-ar fi un Dumnezeu, se întreabă cu uimire Goethe, care ar lucra dinafară, lăsînd marelui Tot să se învîrtească în cerc după degetul său? Unui Dumnezeu i se cuvine să miște lumea dinlăuntru, Natura fiind în Dumnezeu, Dumnezeu în Natură, așa că tot ce în El există, trăiește și urzește, să nu zădărnicească forța și spiritul său »:

*Was wär' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Im Kreis des All am Finger laufen liesse?
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen.
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.
So dass, was in ihm lebt und weibt und ist
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.*

Dumnezeu interior creației este, în același timp, forță și activitate. Un principiu activ străbate natura, plămînd și transformînd, legînd între ele înfățișările deopotrivă și separînd pe cele deosebite. Ceea ce uimește mai, cu seamă pe Goethe în contemplarea naturii este mișcarea ei neconținută, întocmai ca pe Faust care, privind semnele macrocosmosului în cartea de magie, ține s-o evoce minunat: «O, iată cum se țese totul într-un întreg! Cum unul trăiește și lucrează în celălalt! O, iată cum forțele cerului se urcă și coboară, trecîndu-și din mîină în mîină căldările de aur! Cu vibrații răspîndind miresme binecuvîntate, pătrunzînd din cer prin pămînt, ele fac să răsunе armonios întregul »:

*Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldenen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!*

Această înțelegere a lumii ca viață și activitate îndreaptă simpatiile lui Goethe către teza transformistă, al cărei succes în știința modernă trebuia să fixeze numele lui ca încă o legătură de îndrumări capitale ale culturii noastre. Cu toate acestea, transformismul lui Goethe nu afirmă seria filogenetică neîntreruptă a spețelor vegetale și animale, ci dezvoltarea lor dintr-un organ unic, ca, de pildă, a tuturor plantelor, cu întreaga bogăție diferențiată a elementelor lor, dintr-o frunză primitivă, careia îi dă numele de *Urpflanze*: «O, iată cum totul se țese într-un întreg », exclamase Goethe în *Faust*. Această reprezentare a felului în care aspectele naturii se țeș în întreguri solide îl duce la ideea unității de plan a naturii (o idee pe care o formulează puțin mai tîrziu și un naturalist de talia lui Geoffroy de Saint-Hilaire). Unitatea de plan a naturii îl îngăduie lui Goethe să recunoască în toate organele plantei frunze modificate, în toate oasele craniului diferențieri ale vertebrelor și să descopere prezența osului intermaxilar la om, pe care anatomiiștii deznădăduiseră să-l mai poată identifica vreodată.

Făpturile naturii sînt pentru Goethe ca niște opere de artă. Și după cum Kant arătase că arta își are finalitatea în sine însăși, deoarece perfectă el economie internă nu servește nici unui scop exterior, Goethe crede a putea afirma acum același lucru despre organisme animale. Ceea ce stîrnete umirea poetului, contemplîndu-le, este perfectă lor unitate organică, în care activitatea universală pare a fi ajuns la liniște și armonie. «Orice animal, ne spune deci Goethe în *Die Metamorphose der Tiere*, își este sie însuși scop. El apare desăvîrșit din sinul naturii și procrează copii desăvîrșiți. Toate membrele lui se formează după legi eterne și forma cea mai rară reproduce în taină modelul ei străvechi (*Urbild*)»:

Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkommen entspringt es
Aus dem Schoss der Natur und zeugt vollkommene Kinder.
Alle Glieder bilden sich aus nach ewigen Gesetzen,
Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.

Dacă examinăm cu atenție concepția goetheană despre activitatea universală, observăm că încă de la acest fundament vizuina heraclitiană se îmbină cu cea elastică. Totul este, fără îndoială, în activitate, pentru Goethe, dar această activitate integrează pretutindeni totaluri unitare și, în cele din urmă, marea unitate armonică a macrocosmosului. Activitatea universală, «furtuna de fapte», «marea cea eternă» se desfășoară astfel într-un cadru de stabilitate. Aceași imbinare izbutește s-o obțină Goethe și în problema morali. Din etica heraclitiană se desfășoară marea viziune a lui Faust. Evocarea semnelor macrocosmosului și a spiritului pămîntului, țesînd activ la «războiul timpului», încă de la începutul tragediei stîrnește în sufletul lui Faust impulsul spre activitatea de-a pururi trează. Infometatul de fericire își vinde dracului sufletul, pentru o singură clipă căreia i-ar putea spune: «Încirze puțin, esti atît de frumoasă». Reprezentarea fericirii ca dorință de a opri clipa, de a suspenda timpul, i-a apărut și lui Rousseau. Dar deosebirea dintre Rousseau și Goethe marchează bine avîntul heraclitian la eticii goetheene, în acest aspect al ei. Rousseau credea, în adevăr, a fi găsit situația în care omul și-ar putea spune: «35 dori ca această clipă să dureze totdeauna». *Les rêveries d'un promeneur solitaire* aduc (în a cincea preambulă) descrierea aceluia extaz în mijlocul naturii, în care omul nu se bucură «de nimic exterior sîsiei, de nimic altceva decît de sine însuși și de propria sa existență; atîta timp cît această stare durează, omul își ajunge, întocmai ca un Dumnezeu. Sentimentul existenței despuțate de orice altă afecțiune este prin el însuși un sentiment prețios de multumire și pace, care ar ajunge pentru a face existența scumpă și dulce aceluia care ar ști să îndepărteze toate împrăsiile terestre și senzuale care ne distrag fără încetare». Extazul în mijlocul naturii și în plenitudinea sentimentului de sine nu-l ajunge însă lui Faust, care nu dorește să oprească decît acea clipă a vieții care se stinge și în care bătrînul întrevide viitorul unui popor liber și fericit, înflorind pe meleagurile smulse valurilor mării. Dumnezeu, închipuit de data aceasta ca o ființă transcendentă, desface legătura omului cu dracul, căci, principiu al activității eterne, el poate mîntui acum «pe acel care a născut fără încetare». Ideea fundamentală a tragediei se dezvoltă astfel din etica heraclitiană la activității preputită ca bunul suprem, care îl făcea pe Lessing să prefera ostentivă cuceririi, rezultatelor ei oferite cu ușurință.

Prețuirea activității ca bunul suprem dădeu ca sine concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuiesc adate în om, iar nu în afară de el. Etica activității este astfel o etică imanentistă. Metafizica imanentistă se unește în cugetarea lui Goethe cu etica imanentistă. Transcendentalismul vechilor morale este absolut lichidat pentru Goethe. Nici frica de chinurile rezervate păcătoșilor dincolo

de moarte, nici ascultarea acordată unor legi impuse conștiinței dinafară, nici practica virtuții reci și impersonale nu mai joacă vreun rol în pictura aceluia superior caracter moral pe care îl zugrăvește Goethe, sub titlul *Bekenntnisse einer schönen Seele*, în *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. «Puteam recunoaște gresala mea, spune nobilă femeie care se spovedește după, dar recunoașterea acesteia nu se întovărășește cu o năfrîmă. Teama de iad nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău și a unui loc de chin și pedeapsă după moarte nu putea găsi nici un colț în cerul ideilor mele. Găseam că oamenii care trăiesc fără Dumnezeu și a căror inimă este închisă încrederei și iubirii față de Nevăzut sînt atît de nenorociți, încît iadul și chinurile lui externe mi se păreau a le făgădui mai degrabă o alinare decît a-i amenința cu o întărire a pedepsei lor.» Legea și comandamentul moral nu ocupă de asemenea nici un loc în viața morală a eroinei lui Goethe. «Nu-mi aduc aminte de nici o poruncă, mărturisese ea, nimic nu-mi apare în forma unei legi». Cît despre practica virtuții, ce cîmplită ironie în operația că «cel zece ani petrecuți într-o viață mai mult decît virtuoză n-au împiedicat grozăvia pe care am recunoscut-o în cele din urmă să stea adînc ascunsă în sufletul meu». Viața morală nu se constituie astfel sub presiunea nici unuia din acești factori exteriori, cum sînt pedeapsa, porunca și principiul moral; ea se dezvoltă din spontaneitatea naturii noastre, ca o prelungere a puterii organizatoare care străbate lumea: «Întreaga ființă a lumii stă în fața noastră ca un bloc de piatră în fața meșterului constructor, care numai atunci își apără numele cînd din aceste înfrîntătoare mase naturale poate constitui o icoană, apărută mai înțel spiritului său, cu care mai mare economie, finalitate și solidaritate. Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adînc în noi locuiește forța creatoare care poate face ceea ce trebuie făcut și care nu ne îngăduie să ne odîmîm cîtă vreme, într-un fel sau altul, n-o vedem realizată în afară de noi înșine». Fără îndoială că imanentalismul eticii activității nu putea fi exprimat cu mai multă forță și limpezime.

Dar activitatea pentru a deveni cu adevărat efecare trebuie să se limiteze, adică să se disciplineze și să se specializeze. Acestea sînt noile valori elatice ale eticii lui Goethe, prin care heracitismul ei se temperază. Pornit din *Sturm und Drang*, poetul a trebuit să consacre ani îndelungi studiului artei actante, observației naturii, treburilor practice ale statului, pentru a cunoaște valoarea disciplinei. Un ecou al acestor lupte și înfrîngerii de sine l-a fixat și dezvoltat Goethe în *Torquato Tasso*. Iată-i deci pe marele poet al Renașterii, răsfățatul curgii din Ferrara, dorindu-se descătușat din lanțurile civilizației, înapoi către epoca de aur, în care «oamenii îmbătați de plăcere se răsîndeau ca o tîrmă veselă pe pămîntul liber... în care gârșele se pierdea nevinovat în iarba... și orice pasăre în văzduhul neînclăduș și orice animal, rătăcind pe dealuri și prin văi, vorbea omului, spunîndu-i: lăgăduit e tot ce place». Dar elanul neîngrădit al poetului se lovește și se frînge de legea și disciplina încarnate în caracterul lui Antonio. Poate nu e moment în repertoriul tragic mai săgetător decît acela în care Torquato, înfrînt și izolat, apucă toiagul pribegiei pentru a porni spre o soartă necunoscută. Viziunea heraclitiană și elastică a vieții, viața ca fluxul și ca stîncă și limitare, sînt confruntate aici în tragica lor opoziție. De ce creatura naturii, dacă «e trebuie să se sfîrșe de stînci? «Puterica natură care a înfișt stîncile în pămînt a dat valurilor mișcare. Ea trimite furtuna și valurile se alungă, se umflă și se apleacă înapune. Soarele se răsfrîngea frumos în valurile și stelele se odîneau la pieptul plin de legănări ale lor. Întunecății strălucirea de altădată; pierită e odihna. Nu mai recunosc în primejdie și mărturisirea nu mă mai rușinează... O, te cuprind cu amîndouă mințile, Antonio! așa cum corăbierii se-nclăzează în cea din urmă clipă de stîncile de care s-a zdrobit.»

Die mächtige Natur
Die diese Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über
In dieser Waage spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, enflöh'n die Ruhe.
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten; berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf
Ich fasse dich mit beiden Armen an
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Torquato Tasso afirmă valoarea disciplinei numai întrucât ea constituie o limită de care pasionalitatea eroului se zdrobește. Puterea ei binefăcătoare ne apare abia în Ifigenia, sfința fecioară ocrotită de Diana, care mîngie și liniștește delirul lui Oreste, înduplează și îndulcește setea de sînge a regelui Thoas. «Suffletul frumos», care se spovedește în *Wilhelm Meister*, e înfățișat în Ifigenia în acțiunea lui liniștitoare și civilizatoare printre oameni. Acel care a cucerit pentru sine libertatea intimă știe că are acum datoria să slujească legii. Și după cum activitatea universală se integrează în armonia cosmică, după cum ea restituia pretutindeni întreguri unitare și organice, libertatea omenească aduce cu sine imperiul legii, restabilind o viață omenească a ordinii, a calmului și a disciplinei. Marile accente de puritate cu care se încheie Ifigenia în *Taurida*, aducînd cu ele potolirea pasiunilor, înlăturînd abuzul și înșelăciunea, conțin oarecum culminarea înțelepciunii lui Goethe.

Acestor îndrumări Goethe n-a mai avut să le adauge decît aceea că omul trebuie să-și dezvolte activitatea în cercul unei specialități restrînse. Măiestria în viață, o năzuință care l-a înșuflețit pe Goethe tot timpul, nu se poate obține decît prin limitare, ne spune un vers al bătrînelui poetului: *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*... / Specialitatea în înțeleșul lui Goethe este în felul acesta un factor de integrare a puterilor omenești eliberate mai înainte. Dacă *Wilhelm Meister* ajunge și se stabilește într-o specialitate, împrejurarea nu se datorase cumva dorinței sale de a renunța la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza și închide această plenitudine într-o unitate limitată, în care acțiunea și eficacitatea ei să se producă mai bine decît dacă i s-ar fi lăsat liber cîmpul deschis al tuturor rătăcirilor. Viziunea heraclitiană și elatică s-au îmbinat și în aceste stipulări ale artelor vieții.

Marea însemnătate a operei lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi sîlujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Față de raționamentul superficial al secolului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viața adîncă și la plenitudinea personalității omenești. Neumanismul goethean a fost astfel un mijloc de întrecere a iluminismului, care culmina deopotrivă în înțelegerea mecanicistă a lumii și în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană s-a putut ridica și

privi mai departe decît idealurile stabilite în două veacuri de raționalism cartezian. Apoi, față de convenționalismul artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tînră a lui Goethe a regăsit iarăși izvoarele marilor pasiuni. Răsunsetul lui *Werther* a fost astfel deschizător de drumuri. În același timp, omul socializat la extrem al secolului său și micșorat în consecință este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică și rebelă. Titanismul lui *Goetz von Berlichingen*, al lui *Prometeu* și *Mohamed* înzeștră omenirea modernă cu noi mituri ale puterii generoase și creatoare. Romanticismul a dezvoltat unele din caracteristicile lui Goethe, întind totuși mai departe decît acesta o dorise. Față de subiectivismul romantic, față de diletanțismul sentimentalului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoștința și stăpînirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei. Opera lui Goethe devenea astfel un mijloc de depășire a romanticismului, după cum cu cîteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului.

Suta de ani care s-a scurs de la moartea lui Goethe a dezvoltat apoi unele din îndrumările degajate de opera lui, dacă nu tocmai sinteza lor. Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrînd-o și transformînd-o pe imense întinderi. Învățătura revelată în *Wilhelm Meister*, după care «supremul merit al omului este de a influența cît mai mult condițiile sale, lăsîndu-se determinat cît mai puțin de ele», a găsit o largă ascultare. Năzuința europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire și de a face libertatea omului mai puternică decît determinismul naturii își găsește în *Faust* și în *Wilhelm Meister* miturile ei poetice. Dar întocmai cum romanticismul țintise prea departe, bătaia de pușcă a faustismului a fost judecată prea lungă. Aspirația de a cunoaște, de a stăpîni și prelucra lumea exterioară, exercitată cu exces, îl abate pe om de la sine însuși, de la munca de înălțare și purificare a personalității sale. Libertatea necesară operei de creație se poate transforma ușor în anarhie. Specialitatea pe care trebuie să se întemeieze sforțarea de prelucrare a lumii poate îndepărta pe om de la folosința plenitudinii sale omenești. În critica timpului, această întreită primejdie care bîntuie cultura noastră a putut fi deci cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Dar pentru a învinge această primejdie, vremea noastră, întocmai cu epocile care au urmat iluminismului și romanticismului, recunoaște tot în opera lui Goethe corectivul ei. Veacul nostru heraclitian prin excelență, al dinamismului, al libertății și al creației, a folosit mai cu seamă preceptele heraclitiene ale metafizicii și eticii lui Goethe. Dar acum cînd noi îndrumări elatice tind să corecteze excesele heraclitiene ale secolului lăsat în urmă, apelul la opera lui Goethe e cu atît mai necesar, cu cît în ea găsim mijlocul de îndreptare, dar nu de distrugere a lumii care ne-a produs. Astfel, pentru a treia oară în cei o sută cincizeci de ani de cînd opera lui Goethe jucrează în lumea modernă, influența ei se dovedește binefăcătoare. Cine întreprinde astăzi studiul operei lui Goethe regăsește astfel un teren de certitudini și o atmosferă de înviare, de care oricine are trebuință în aceste zile dăruite nouă de Ananke, cumplita zeiță a Nevoii.

Goethe și geniul popular

Poeți, prozatori, dramaturgi, filosofi, istorici și artiști au omagiat geniul multiform al lui Goethe. În toate țările, voci autorizate au elogiat — cu o fervoare și o spontaneitate fără precedent — tot ceea ce știința, literale — sub diversele lor aspecte —, artele, într-un cuvânt tot ce constituie patrimoniul modern al civilizației, îi datorează acestui magistru. Toți își unesc vocile pentru a recunoaște în el un model de inteligență și de cunoaștere. Curiozitatea sa luminoasă trece de la un obiect la altul și, cu o ușurință ce ține de miracol, de la o problemă de știință pură la cele mai profunde speculații de filozofie și de estetică. Înțelege tot, vede tot, explică tot.

Umanitatea se contemplă în el și nu cunoaște o mai frumoasă imagine despre sine. Goethe este o culme și este o graniță a spiritului. Și totuși, nimeni nu a iubit geniul popular, opera spontană și proaspătă a omului de la țară, cum a iubit-o acest zeu al inteligenței. Interesul pentru poezia simplă, pentru cîntecul ce o însoțește și o face să pătrundă la nivelul maselor, să se imprime în memorie, care-i subliniază sensul prin ușurința ritmurilor sale, datează de pe vremea tinereții poetului. Goethe s-a simțit dintotdeauna atras de poezia rustică. Conștientul acestuia, temele ei de inspirație, modalitățile lor de tratare, de pildă felul în care un fapt istoric se transformă și devine materie poetică, sînt tot atâtea probleme care-l pasionează la acea epocă și care-l vor preocupa pînă în ultimii ani ai vieții. O declară el însuși în textul consacrat cîntecelor sirbești, din 1825. Aflăm, astfel, că, de aproape 50 de ani, aceste probleme interesau un anumit cerc german. Goethe făcînd el însuși tot ce i-a stat în putere, pentru a impulsiona cercetările¹. El nu se mulțumește cu cîteva poeme pe care împlinirea i le-a scos în cale, chiar dacă ele sînt cele mai semnificative. Ar vrea să îmbrățișeze vastul domeniu al literaturii populare în totalitatea lui, să ia contact cu tot ce a produs remarcabil națiunile cele mai îndepărtate, acelea pe care istoria le-a plasat în condiții așoare, sau care au trăit departe de orice curent civilizator. Toți prietenii și toți numeroșii săi corespondenți îl trimit producțiile poetice aparținînd celor mai diverse popoare, pe care le însoțesc cu note explicative, cu gramatici, cu vocabulare. Iar pe masa lui de lucru, cîntecule slăvilor din nord, ca și cele ale slăvilor din sud, poemele epice autentice și uneori chiar apocrife² stau alături de poeziile grecilor, ale finlandezilor, vechile balade scoțiene alături de acele *lamente* ale populației Morlac, de versuri hinduse, chineze, sau braziliene

datînd dinainte de cucerirea portugheză. Mai mult, el comentează în diverse reviste culegerile ce se publică aproape pretutindeni în Europa, încearcă să analizeze o producție pe cît de abundentă pe atît de variată, să o clasifice, să explice raporturile ce leagă un poem din epoca sa de un eveniment eroic petrecut cu mai multe sute de ani în urmă. Dacă datele istorice sînt alterate, el vrea să cunoască motivele, să înțeleagă dacă e vorba de o transformare accidentală sau dacă ne aflăm în fața unui fenomen constant în poezia și dramaturgia populară. Totul devine pretext pentru meditație, pentru observații sagace și adeseori neașteptate. Cîntecul popular îi apare ca o oglindă în care se reflectă sensibilitatea și mentalitatea poporului, căci el ne oferă posibilitatea de a sesiza mii de aspecte din viața spirituală a acestuia, sentimente profunde și esențiale care, altfel, ar rămîne îngropate pentru totdeauna; tot ce se referă la relațiile cu popoarele învecinate, la ideile politice, la viața familială, la credință, și la formele adeseori ciudate pe care ea le îmbracă, la concepția despre război și despre pace, dragoste, moarte, natură, adică temele eterne ale inspirației poetice.

Problema raporturilor dintre poezia și muzica populară îi pare deosebit de importantă. Melodia este aceea care pregătește calea, ajutînd versul să pătrundă în mediile sociale cele mai largi. Aceasta este o melodie simplă, insinuantă, ea mîngie simțurile, împrumută deseori tonul minor și este pătrunsă de o nedeslușită melancolie. Ea trezește în noi sentimente duioase, o anumită voluptate, nelămurită, o subtilă exultanță, de care nu ne săturăm niciodată. Recenziile publicate în *Teutscher Merkur*, în *Kunst und Altertum* sau în alte reviste la care Goethe colabora de obicei, conțin o mulțime de amănunte de cel mai mare interes. Goethe e fericit să constate că valorile literare străine devin, prin traducere, bunuri germane. Din acea clipă, poezii din țara sa vor putea să aprecieze frumusețea unică a altor poeme felurite. De altfel, germana se pretează admirabil³ la redarea celor mai subtile nuanțe și a celor mai originale îndrăzneală aparținînd altor limbi. Nu este deloc exagerat să consideri că, ceea ce nu e accesibil altor cititori de diverse naționalități, va deveni accesibil limbii germane. Cu o bucurie ce izbucnește în fiecare frază, Goethe ia cunoștință de noi opere ce se adaugă acelor vechi. El recomandă cititorilor fie suita de cîntece sirbești, fie traducerea poemelor neo-grecști, poemele cehice sau finlandeze. Nu se mulțumește să le comenteze în eseurile sale; seara, ele devin subiectele convorbirilor cu Eckermann sau cu ceilalți prieteni.

Dar nu este, oare, firesc? Nu a încercat Goethe, în multe din acele *Lieder*, să se apropie cît mai mult de omul de la țară — prin inspirație, ritm, prin modalități de concepție și de a trata subiectul, prin linia urmată de gîndirea sa, prin sintaxă și vocabular? Versurile acelea scurte și cantabile, care cheamă, parcă, melodia, refrenurile, descrierile concise — cîteva trăsături de o rapiditate uimitoare — racursurile, modul de a dialoga recurgînd la alegorie și la subînțelesuri, participarea intimă a naturii la gesturile omului, sentimentele puternice și parcă eterne exprimate prin blîugeli copilărești, cu repetiții naive, refrenete stîngace — de un extrem rafinament — nu i-au fost, toate, sugerate lui Goethe de geniul popular? Nu numai celebrele *Lieder*, dar și ciclul *Gesellige Lieder*, și culegerea *Uns fremden*

¹ Cf. Goethe: *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, p. 182.

² Cf. textul apărut inițial în *Kunst und Altertum* VI, 1 (1827), reproduc în *Goethes Sämtliche Werke*, vol. 38, p. III și 304, în care se poate constata entuziasmul poetului pentru un așa zis manuscris ech datînd din epocile străvechi, și care nu era, de fapt, decît un fals. Este epoca — să nu uităm — a poemelor lui Ossian și ale Ciclidei de Surville.

³ Vezi articolul deja menționat despre *Cîntecele sirbești*, p. 14.

Sprachen și *Baladele* conțin nenumărate fragmente imprumutate din poezia populară a lumii.

Poetul este departe de a cunoaște toate limbile în care au fost create poeziile traduse. Dar, chiar atunci când ignoră sensul exact, instinctul său nu dă greș. Fără a înțelege un cuvânt din textul original, folosind o traducere trimisă de corespondentul binevoitor, Goethe e capabil să-i redea ritmul, sonoritatea, pină și topica versului, pe scurt, esența poeziei în forma sa. Pentru el, e un joc amuzant și instructiv să vadă cum interpretează cele mai diverse popoare teme străvechi și universale. În 1814, când Franța devenise arena unor grave evenimente și când, pe cîmpurile de luptă, se hotărâsoa soarta Europei, Goethe și-a manifestat, încă o dată, interesul pentru cîntecele sîrbești. Wuk Stepanowici tocmai publicase la Viena o culegere cuprinzînd o sută de poezii populare și o gramatică¹. Iar dacă îngoasentele probleme ale momentului îl împiedică pe poetul german să se consacre unei analize aprofundate a culegerii lui Stepanowici, nu e, cum s-ar putea crede, pentru a urmări mai îndeaproape problemele politice, ci pentru a se refugia — cum o declară el însuși — din Vest și Nord în Orient, și pentru a realiza redactarea *Divanului vest-oriental*, care constituie încă un omagiu adus poeziei populare. Mai mult, influența matricii și a turnurii populare sînt vizibile în *Faust* și chiar în al *Dioleae Faust*, ca să nu mai vorbim despre *Hermann și Dorotea* și *Sprüche in Reimen*.

La baza acestor preferințe stă, fără îndoială, influența lui Rousseau, căreia nimeni nu i s-a putut sustrage. Flacăra lui neastîmpărată s-a înălțat pînă la constiințele marcanței generații a lui Goethe. Nu voi insista asupra acestor lucruri. De altfel, poporul și literatura populară formau obiectul atenției — cum deja am constatat — unui întreg cerc aflat în cele mai strînse relații cu Goethe : cercul lui Herder și Wieland. Se cunoaște rolul jucat de primul în misiunea ce se proclama tot mai mult în favoarea unei cunoașteri întîime și a unei explicații istorice a literaturii populare. Alegerea exemplorlor pe care își bazează o serie de afirmații — al căror rod va deveni una din cele mai fecunde metode de investigație a timpurilor moderne — e prezidată de cea mai vie, mai largă și mai comprehensivă simpatie. Dar punctul său de vedere nu coincide cu al lui Goethe. Pentru Herder, un poem aparținînd unui popor primitiv este expresia sentimentului și a gândirii ce poate atinge o mare frumusețe, dar este, în același timp, și o operă literară ce trebuie privită ca stare prin valoarea ei intrinsecă, o manifestare emoțională cu legile sale proprii. Pentru Goethe, poezia populară nu e decît o parte dintr-un tot, și, oricît ar fi de frumoasă, ea nu are cu adevărat valoare decît în măsura în care ne ajută să înțelegem acest tot, să-i fixăm legile, să-i determinăm limitele. Primul procedează prin analiză și vede în creația populară un scop al cercetărilor sale, cel de-al doilea recurge la sinteză și nu o consideră decît un punct de plecare.

Toate poeziile populare cunoscute de Goethe de-a lungul vieții sale, această «masă» care îl pare necesară pentru a putea ajunge la concluzii juste ce nu ar putea fi desprinse fără un număr suficient de exemple, îi rețin îndelung atenția. Nimeni nu i-a sesizat, mai bine ca el, frumusețea neostentativă, forța și profunzimea emoției, prospețimea spontană a sentimentului. Iar epitelile de care se slujește pentru

a-și exprima prețuirea sînt impresionante sub pana unui asemenea om. Dar curiozitatea poetului nu se limitează la alt : Goethe ar vrea să meargă mai departe, să aflu prin ce anume un modest poem popular este «poezie», în ce consistă, de fapt, «poezia», ce este materia poetică. Evident, esența unei asemenea arte nu e nici rima, nici versul. «Ca să scrii proză — îi spune el, glumind, într-o seară, lui Eckermann —, trebuie să ai ceva de spus; dacă nu ai nimic de spus, poți recurge oricînd la vers și la rimă. Un cuvînt cheamă alt cuvînt și, pînă la urmă, obții ceva care nu este nimic, dar care dă impresia că este ceva». Poezia rezidă mai curînd în temă. Există motive poetice prin însăși natura lor, care sînt aceleași în lumea întreagă, un patrimoniu al rasei noastre, și care ne emoționează profund, indiferent pe ce melez s-ar fi născut ele. Pornind de la o observație a lui Eckermann despre importanța «motivelor» în poezia autentică, Goethe dezvoltă, a cita oară, o idee ce-i este scumpă² : «Adevărata forță și efectul unei opere poetice depind de situația înfățișată, de motivație, lucruri de care, în general, se uită». Și adaugă : «Lumea rămîne totdeauna aceeași, circumstanțele se repetă, un popor trăiește, iubește și simte ca oricare alt popor : de ce nu ar exprima un poet aceleași sentimente ca și un alt poet ? Situația de viață fiind aceeași, de ce situația înfățișată în opera de artă nu ar coincide și ea ?».

Așadar, nici o diferență esențială între poezia unui singur om și aceea aparținînd unei colectivități, sau mai curînd da, pentru că aceasta din urmă, creația poetică a unui întreg popor, «pornește totdeauna de la faptul de viață pentru a ajunge la opera de artă» în timp ce primul își imaginează adeseori că e preferabil să ajungi «de la carte la opera de artă»³. Poate tocmai de aceea preferă Goethe poezia mai directă și mai profundă a țăranelor, majorității operelor scrise de contemporanii săi, bărbați și mai ales femei. Pentru el, nu există, în realitate, decît o singură poezie autentică. «Ea nu este proprietatea exclusivă nici a poporului, nici a claselor nobile, după cum nu aparține doar regelui sau doar țăranelor. Cel ce se consideră om în înțelesul deplin al cuvîntului, o va crea cu succes. La un popor simplu, semicivilizat, poezia capătă o forță irezistibilă, dar ea nu este interzisă națiunilor cultivate, chiar foarte cultivate.» «Rolul cel mai important [al criticului] ar fi deci acela de a-și crea o perspectivă foarte generală, pentru a putea recunoaște talentul poetic în toate manifestările sale, și pentru a ne demonstra cum se înălțau acest talent poetic, ca parte integrantă, în istoria umanității»⁴. Așa se și explică de ce nu există nici o diferență între lirica unui popor ca sîrbii și aceea a lui Béranger, pe care Goethe îl prețuia mult. «E cu totul surprinzător să constăți că un popor pe jumătate cultivat se înălțase în aria liricii facile cu poporul cel mai rafinat. Aceștia ar trebui să ne convingă încă o dată că există o poezie universală ce se naște în funcție de circumstanțe; nici conștientul, nici forma nu au nevoie să fie transmise prin tradiție; precutîndu unde strălucete soarele, ea trăiește plină»⁵.

¹ *Gespräche mit Goethe*, von Johann Peter Eckermann, I. Teil, S. 222 (Brockhaus, 1855).

² *Idem*, p. 132.

³ *Idem*, op. cit. I, p. 133, opinie a lui Eckermann împărtășită de Goethe.

⁴ *Goethe Sämtliche Werke*, Jubiläums Ausgabe, vol. 38, p. 55.

⁵ *Idem*, vol. 38, p. 108.

¹ Vezi *Goethes Werke*, volumul citat, p. 12.

Dar influența poeziei populare se exercită și asupra unui alt domeniu. Tot ea este aceea care pregătește calea poezilor naționali. Ea elaborează anumite forme, modelează gustul publicului, stimulează talentul, creează cadrul asupra căruia își vor pune mai târziu pecetea operele marilor poeți. E cazul lui Burns și al altor alora, e, mai ales, cazul vechilor greci. Așadar, Geniul poetic coboară pînă acolo unde dorește, mai ales la rădăcinile rasei, la popoarele primitive, cu impresii proaspete și vii. El nu numai că face să înflorească o operă colectivă de cea mai mare frumusețe, dar stimulează, în același timp, energiile și talentele individuale. Teme universale și foarte generale îmbracă forme mai mult sau mai puțin naționale, sînt adaptate circumstanțelor, exigențelor publicului. Dar aceste forme nu au nimic rigori. Ele sînt într-o continuă mișcare, supraviețuiesc, se transmit, străbat vaste teritorii, sînt supuse contactelor, suferă transformări, devin expresia unei colectivități mai mari. Prin traducere, literatura populară contribuie, apoi, la deschiderea unor largi orizonturi pentru națiunile europene și îndeosebi pentru germani, cea mai tinăra dintre marile națiuni civilizate¹.

Din naționale, literaturile au tendința să devină, astfel, internaționale — un bun comun al întregii umanități — să anunțe și să pregătească apariția acelei *Weltliteratur*, spre care Goethe nu încetază să năzuiască. Ea va fi sinteza și «suma» literaturilor naționale. Ceea ce nu înseamnă că toate popoarele vor gândi și vor simți la fel, «ci că ele vor lua cunoștință unele despre altele, se vor înțelege reciproc, și, dacă nu-și pot purta iubire, cel puțin vor ști să se tolereze unele pe altele»².

Pe nesimțite, de la o etapă la alta, pornind de la interesele pentru poezia populară, Goethe ajunge, în ultimii ani ai vieții, la această concepție grandioasă a unei umanități reconciliate, prin cultul frumosului, mai atentă la ce unește decît la ce dezbînză familia umană. Eckermann ne citează, la data de 5 iulie 1827, o remarcă a poetului: «Nu mă pot gândi la o coloană sau la un monument înălțate în memoria unui om de seamă, fără să nu le văd doborîte și zdrobite de cavalcada viitorilor războinici»³. De neuitat această viziune a regimentelor distrugînd și tirînd în noroi simboluri amintind oamenilor de faptele marcante ale celor mai de seamă dintre ei. Goethe, realistul, detestă războiul. Cînd ni-l evocă, o face nu ca un sentimental, prin înfățișarea sa crudă și dezonantă, ci prin aspectul său absurd, și căruia nu îi găsește decît un remediu, unul singur: înfrîșirea oamenilor prin gîndire și sentiment, prin știință și literatură. Este concluzia unei meditații îndelungi, cu rădăcini în admirația pentru geniul popular.

În românește de ALINA LEDEANU

Textul, prezentat în traducere, reprezintă comunicarea profesorului Oprescu, citită în cadrul conferințelor organizate de Comitetul permanent pentru Litere și Arte al Societății Națiunilor. Prima serie a acestor dialoguri — prielunge de centenarul morții lui Goethe — a avut loc la Frankfurt pe Main, în 1932, și a fost publicată în primul volum ce i-a fost consacrat de către Institutul Internațional pentru Cooperare Intelectuală. Entretien — Sur Goethe — a l'occasion du centenaire de sa mort. (Paris, 1932).

Alături de numele profesorului român, figurează cele ale unor ilustre personalități precum Paul Valéry, Thomas Mann, Elena Vacarescu, Karl Capek, Henri Focillon, Salvador de Madariaga. Alocuțiunile acestora din urmă au fost reproduse, integral sau fragmentar, în paginile acestui număr. (n. tr.).

¹ «Noi, germanii, îi spunem el lui Eckermann, sîntem un popor născut abia ieri». Cf. *Gespräche mit Goethe*, op. cit., vol. III, p. 114. Întregul pasaj este foarte reprezentativ pentru concepția lui Goethe.

² *Gespräche mit Goethe*, vol. 38, p. 170.

³ *Gespräche mit Goethe*, vol. I, p. 247.

Goethe și filozofia

... Acum putem pregăti confruntarea sa (a lui Goethe, n.n.) finală cu filozofia. Prin polaritate, el pune în joc intelectul, cu implicația lui, natura logică; prin fenomenul originar obține intuiția, cu implicația ei, natura mistică; prin panteism obține integralismul, cu o implicație mai puțin riguroasă, totuși legitimă și ea: natura poetică. În sfîrșit, dincolo de aceste trei momente, care nu-i vor da filozoficul, stă ideea organicistă, care i-o fîgăduiește. Ce face cu această din urmă idee? Ne-o va arăta concepția sa despre lume ca demonie.

Dar de ce tot ce obține trebuie să însemne, pînă la urmă, o asemenea renunțare la filozofie? Fiindcă nici structural, nici prin pregătire, nici prin curiozitate, Goethe nu se deschidea către filozofie.

Structural, el își dă seama că nu e un filozof; o spune și o dovedește cel mai bine cînd îmbătrînește; căci ești cu adevărat ce îți rămîne, după ce ai pierdut miezul comun al vieții. Iar Goethe nu rămîne cu filozofia, nici măcar cu vreo formă nesistemată de înțelepciune: rămîne cu ochiul, cu plastica — nu poezia, nu teatrul, nu artele cuvîntului, nici măcar muzica (scris către Zelter, la 6 Iul 1827) — și rămîne cu natura. Ele îl «consolează», prin ele consimte. Deci, structural, nimic dintr-un filozof.

Prin pregătire, de asemenea nu-și va însuși filozofia. Deși trăiește în lumea și ceasul istoric cele mai îmbibate de filozofie de la greci încocoare, se refuză ei: Am destulă filozofie, spune el cancelarului von Müller, la 16 VII 1827, cîta îmi trebuie înainte de a răposa; «Eigentlich brauche ich gar keine!» Se ocupă cu *Critica Rașunii Pure* abia în 1813, spre a recunoaște, către același conlocutor (la 18 XII 1829) că n-a studiat-o niciodată serios. Iar Platon îi cade în mină abia la peste 40 de ani, în 1793 (către Iacobi, la 1 II).

Dacă nici structural, nici prin pregătire nu era apropiat de filozofie, s-ar fi putut deschide măcar prin curiozitate; dar, în afară de momentul Schiller, cînd la surprins, nu atît filozofia, cît virtutea lui Schiller de a da prin filozofie socoteală despre el, Goethe nu manifestă deschidere către ea. «De la moartea lui Schiller, spune el singur, m-am îndepărtat tot mai mult, pe tăcute, de filozofie» (*Tag- und Jahreshefte*, vol. XXXVIII, p. 413); și nu numai de filozofie, ci și de Schiller, pe care-l judecă tot mai nefavorabil, cu cît trec anii. Se bucură că pe fiul său, August, nu-l învecerează «schimonositurile» filozofice și teologice ale zilei (către August, la 3 VI 1808), iar prințului de Hohenzollern-Sigmaringen îi spune (la 9 V 1828), cu privire la educația fiului acestuia, că educația filozofică germană n-ar putea decît să-l incurce. În sfîrșit, cînd apare cartea tinărului său comentator și protejat, Schubart, unde se spune că știința și arta prosperă mai bine fără filozofie și că există un punct de vedere al cugetului sănătos, Goethe exclamă către Eckermann (la 4 II 1829): «De filozofie m-am ținut pe mine însumi întotdeauna desprins».

* FRAGMENTE

Atunci de ce caută comentarii atât de stăruitor o filozofie la el? De ce merg, de la a vorbi despre o filozofie «inconstientă», până la a spune că e în joc una din cele mai înalte filozofii afirmate în istorie? Ar fi un sacrilegiu față de filozofie, poate și unul față de olimpiismul Goethe — căci olimpiism îl poți găsi, dar nu filozof —, dacă nu s'ar fi ceva mai grav: o inexactitate. Filozofia nu este o știință exactă: nu are nici definiție prin care să încheie, nici rezultat prin care să se încheie. Dar așa fiind, se poate spune cu exactitate ce nu este filozofia. Gîndirea lui Goethe nu este filozofie pentru următoarele douăsprezece motive:

1. Filozofia angajează, într-un fel sau altul, conștiința de sine, omul și subiectivitatea în sensul larg al sinelui; iar Goethe nu operează nici un moment cu sinele pe plan de gîndire, chiar dacă el însuși va fi statornic un «sine» în act, și de aceea valabil, în ceea ce privește. Dacă nici cunoașterea de sine nu-i pare cu adevărat posibilă — omul nu se cunoaște obiectiv pe sine, îl cunoaște mai bine ceilalți, spune el către von Müller (la 8 III 1824) —, atunci gîndirea ne e dată spre a cunoaște lumea, nu și sinele. În general, întoarcerea spiritului asupra-și îi pare o perversiune.

*Copilul meu, am procedat cu țîre:
Nu am gîndit nicicum despre gîndire.*

Prin urmare, nimic din reflecția asupra-și a lui Goethe, care face primul act al filozofării. Cel mult, s-ar spune că Goethe este un presocratic la propriu, că este dinainte de conștiința de sine, dacă nu l-ar stăpîni și celelalte stigmate ale nefilozofiei.

2. Angajînd conștiința de sine, filozofia nu rămîne la sinele individual, ci se desfășoară statornic către un sine lărgit (comunitate vie, spirit, conștiință în genere, eu absolut, rațiune, sau chiar materie dialectic înzestrată). Orice mișcare către acest sine lărgit este un gest filozofic, în intenția lui. De aceea putea spune Platon că Eros-ul e filozof: trimite către alt sine; iar dăruirea către sinele lărgit al comunității, sau cea larg umană, sunt gesturi filozofice însă, doar fără sensul speculativ. Filozoficul aduce înglobarea subiectivității restrînsle într-una cu caracter absolut, iar nicidecum, sau nu pînă la urmă, opoziția elementară subiect-obiect. Dar Goethe rămîne la opoziția subiect-obiect, riscînd să vadă și subiectul ca obiect, sau să-l încheie în obiectivitate — omul e «obiectul cel mai important», care se propune ca subiect, și de aci tema eternă subiect-obiect, scrie el (*Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, vol. XXI, p. 59) — și consideră că, prin această distincție și prin insistența «încercării experimentale», ca intermediar între subiect și obiect, el s-ar apropia de Kant (către Eckermann, la 11 IV 1827), ba chiar se miră că acesta nu l-a luat în seamă. Iar cînd, silit și el să ajungă la un sine lărgit, pune, în locul conștiinței în genere, o conștiință globală, prin totalizarea conștiințelor individuale, el arată din plin cît de străin este de filozofie.

3. Avînd conștiința unui asemenea sine lărgit, filozofia răstoarnă lucrurile: speculativ, nu pleci de la sinele individual la cel lărgit, ci-l înțelegi pe primul în orizontul celui de-al doilea. Așa cum numărăm întreg nu-l poate explica pe cel fracționat — și de altfel, mergînd mai adînc, vei înțîlni numărul irațional, cu zecimale la infinit — ci va trebui să ajungi pînă la urmă numărul irațional, cu zecimale la infinit al celui fracționat (cazul în care numărul e 1). La fel filozoficește, sinele lărgit, adică sfîrșitul este cel cu care trebuie să începi. Filozofia începe statornic de la urmă; ea este de fiecare dată luare de la început, respectiv de la urmă, a lucrurilor. În sinul ei, nu poate fi de aceea progres, nici însumare de rezultate. — Dar Goethe așa vede lucrurile ca progres. I se pare că omul nu prea înțelege bine «cît de recomandabil și folositor este să lași liniștit în ființă începuturile, odată

recunoscute» (către E.H. F. Meyer, vol. XL, p. 338) și va condamna, direct ori indirect, filozofia pentru rămînerea ei pe loc, condemnîndu-se astfel pe sine la nefilozofie.

4. În perspectiva răsturnată pe care o aduce filozofia, imediatul, directul este cel care apare ca fiind răsturnat; sinele individual față de cel lărgit. Prin urmare, filozofia întreprinde o adevărată răsturnare a răsturnatului, hegelian vorbind, o negare a negației, ceea ce duce la o reasezare în ordine; iar acest act îl exprimă Platon prin mitul pesterii. Orice filozofie propune o periagogă, o întoarcere de la ceea ce este la ceea ce trebuie să fie. În acest sens, virtutea supremă nu poate fi «atenția», cum spunea cîndva Goethe (către von Müller, la 30 XI 1816). Atenția te oprește și adîncește în ceea ce este; îți dă cel mult unei *festigkeit*, o iscusință, un talent. Iar Goethe rămîne la talent și refuză pînă și termenul de geniu. Prin geniu, însă, s-a denumit, întotdeauna, tocmai conștiința care dă ordinea neașteptată, neînlînită direct în ceea ce este. Refuzul formal al termenului de geniu — talentul nu e opus ori subordonat geniului, nu e decît limba lui, spune el în tinerete către Lavater (la 24 VII 1780), pentru ca în *Dichtung und Wahrheit* să ceară deschis, față de abuzul de acest termen de geniu, desființarea lui — e în ordinea nefilozofiei sale. Cu atenția, cu talentul, cu «geniul» de tip goethean, nu se obține decît ce spune toată lumea: ca Aristotel, de pildă, care spune că virtutea e o mijlocie, un fel de nici prea mult nici prea puțin. Geniul filozofic e totuși mai degrabă de tipul lui Platon, care spunea exact contrariul (în *Gorgias*), că virtutea poate fi și un exces. Dacă însă nu simpla răsturnare de perspectivă înseamnă filozofie, orice filozofie aduce o răsturnare de perspectivă. Ea n-a venit doar spre a confirma lumea, cum vrea Goethe.

5. Necesitatea de întoarcere către altă ordine face ca, filozoficește, rînduiriile din lumea de aci să apară drept «căzute». Sinele individual e căzut, așa cum era căzut numărul întreg din altceva. De aci, faptul că orice filozofie are conștiința *alienării*, sau măcar sentimentul exilului, pentru sinele individual. Nimeni însă mai puțin decît Goethe nu s-a simțit un exilat. Aci-ul i se pare plin prin el însuși, iar cînd e silit să accepte altă lume, o vede ca un «dincolo». Filozofia nici nu rămîne aci, nici nu instituie ceva dincolo. Deși vede o altă lume, o vede ca alt orizont, mai larg, nicidecum ca un dincolo de orizont. Căderea ei este căderea sinelui dintru sine, din modalitatea lui mai adînc. În timp ce bunul-simț și Goethe consimt altei lumi, pe care însă vor s-o percepem la fel ca aci:

*Dacă cele cinci simțuri
Prevăzute sînt în Rai...*

filozofia aduce aceleași lucruri, pe care le percepem acum într-altfel. Alienare și exil sunt efective cu filozofia, dar ele reprezintă sentimente de existență și nu în-țimplări cosmice.

6. Conștiința căderii dintr-un sine mai adînc face ca sinele individual să nu apară drept bun, nici măcar nevinovat. Sinele este vinovat că rămîne la sine: e vinovat în perspectiva eros-ului obișnuit, care-l vrea lărgit către ceilalți; vinovat din perspectiva politicului, care-l vrea lărgit către ceilalți; vinovat din perspectiva omenească care-l vrea lărgit către toți. Cu atît mai vinovat va apărea acest sine din perspectiva, ce le sustine pe toate celelalte, a filozoficului, care-l vrea lărgit către sinele cu caracter absolut. De aceea filozofia a apărut uneori învecinată istoric cu o conștiință tragică. Goethe însă nu va accepta niciodată vinovăția sinelui imediat, al

omului. Poeticește i se pare că trebuie să cîntă măretia lumii, deci mai degrabă s-o lauzi decît s-o dojenesti (*Divan, Einleitung*, vol. XXII, p. 130): filozoficește îl supără afirmația lui Kant că omul e rău de la natură; iar pe plan religios, se revoltă neînțelegătoare împotriva ideii — excesive e drept — a unui păcat originar, nașvind, în ciuda religiozității sale, înțelesul unei viziuni care tocmai de aci pleacă. Întodeauna nefilozofia a degradat pe poet, făcîndu-l cîntăreț în loc de vates.

7. Dacă omul este nîmplinit de la natură, filozofia e sortită să nu lase lumea cum este. Și într-adevăr, de la Socrate încôace, rostul oricărui filozof este să stea în marginea societății și să-i creeze plicitseli. « Cîte oi ai? » întreabă Socrate; și cînd celălalt îi arată că stie, filozoful îl pune în încurcătură, întrebîndu-l: « dar prieteni, cîtei ai? ». Este sensul filozoficului de a opri cîteodată lumea, cu fîrscul ei, în loc. Dar nici pe registrul acesta Goethe n-are nimic filozofic: n-a oprit pe nimeni să facă nimic. Dimpotrivă, demonia sa va fi conșimțire și chiar favorizare a tuturor posibilităților. « Să las lucrurile să fie » era norma sa. Și nu numai că lasă, el caută să facă lumea să fie așa cum este, în sinele ei imediat. El spune sinelui individual: « Devino ceea ce ești » în individualul tău. De aceea îndrăgise el talentul și nu geniul. Talentul înseamnă doar desăvîrșirea obișnuitului cu obișnuit, a lui « Das Man » ca atare. Arta, pe această linie, este doar mai bună spungere a ceea ce spune toată lumea. « Asta vroiam să spun, să fac! » exclamă oricare, în fața gîndului nefilozofic bine spus. Pe cînd filozoful trebuie să exclamă: « ar fi trebuit să spun, să fac asta! ». Așa cum crede posibilă o fîcîre fără vină, Goethe ar visa o filozofie fără condamnarea angajării celei fîcîști, un « da » mai plin spus lumii. El nu simte că « da »-ul filozofiei poartă un « nu » în sinul lui.

8. Dar, ține de filozofie încă să spună « nu », să interzică sensurile sinelui imediat, doar pentru a-i favoriza o altă angajare și răspunderea în consecință. Dacă religiosul crede posibilă angajarea cea bună prin har, filozoful o crede prin conștiința deplină a sinelui lărgit înspre altceva. Iar « unitatea cea mai înaltă a conștiinței de sine cu cea de altceva » va fi rațiunea, cu o definiție hegeliană de la care se poate începe, dar la care nu te poți opri, căci exprimă doar formalul lucrurilor. Filozofia nu lasă lumea în pace, fiindcă e născută tocmai din nevoia de a așeza lumea pe rațiune. E nelegitim să spui că lumea se așază astfel pe cap, luînd literal vorba lui Hegel. Dacă răsturnarea pe care o aduce filozofia este a răsturnatului, atunci abia prin rațiune se poate intra în ordine. O asemenea ordine rațională aproximază pe plan practic, adică de comportare, angajarea istorică și, în limitele restrîinse, pedagogicului sau eticului, iar dacă angajarea istorică nu dă prin ea însăși filozofic, indiferența față de istoria vie este în schimb stigmalul nefilozofiei. Goethe are și acest stigmal; tot așa cum, pe plan restrîinș, pedagogia sa va fi simplă « eliberare » — eu sînt *Der Befreier*, exclamă el —, iar etica sa va fi doar un rezultat, fîcînd, obținut fără conștiința răspunderii: romanul, de pildă, care-l pare mai eficient decît orice tratat de morală (*Versuch über die Dichtungen*, 1795, vol. IX, p. 208). Goethe crede că filozoful este pină la capăt posibil fără rațiunea filozofică.

9. Punînd în joc rațiunea, filozofia va cere angajarea în ea numai în măsura în care se desîine sensul ei speculativ. În căutarea acestui sens speculativ sînt orice filozofie, căutarea conșind dintr-o adîncire a conștiinței de sine. Dar Goethe, contemporan cu exercițiul exemplar al filozofiei, întreprins — deși cu excese — de gîndirea germană, are rezerve asupra-î, găsind că adîncirea kantiană, de la o conștiință individuală la una în genere, « înalță prea mult subiectul » și că aceasta înseamnă a fi « nerecunosător față de marea Maică » natura (*Glückliches Ereignis*,

descrierea întîlnirii sale cu Schiller, vol. XI, p. 435). Despre « filozofia nouă », un erou de-al său spune, desigur în numele său, că-i pare o formă de « ipohondrie », de vreme ce recomandă adîncirea de sine tocmai spre a cunoaște mai bine lucrurile (*Der Sammler und die Seinen*, vol. XII, p. 104). Iar dacă mărturisește lui Schiller că l-a întors de la lucrurile exterioare către sine, este spre a adăuga (la 6 I 1798) că l-a dat astfel o nouă întinerire, făcîndu-l din nou poet, nicidecum filozof, cum te-ai fi așteptat să spună. Dimpotrivă, chiar în preajma lui Schiller, el va evita filozofia spre a nu fi prea mult împlîns deopotrivă înăuntru ca și în afară, înspre obiect (tot către Schiller, la 19 II 1862), ceea ce iarăși « i-ar distrage poezia ». Pentru cine nu are măsura ei, rațiunea filozofică este cînd prea subiectivă, cînd prea obiectivă.

10. Pendularea aceasta a rațiunii între subiectiv și obiectiv este în realitate mișcarea neîncetată, de la sine la sinele mai adînc și invers; conștiința că particularul este universal. Rațiunea va fi astfel în chip esențial mișcare, act. Dar Goethe, în ciuda faptului că înțelegue, cu o terminologie discutabilă, aceasta — spunînd: « Ce este generalitatea? Căzul unic. Ce este particularul? Un milion de cazuri » — nu gîndește totdeodată mișcarea rațiunii. Gîndirea se rezolvă, pentru el, în intuiție și intelect. Cînd, la un moment dat, spune lui Eckermann că trebuie gîndită, dîncolo de intelect, rațiunea, va fi vorba în realitate de intuiție intelectuală, care dă direct fenomenul originar (la 13 II 1829). Intuiția îi dă particularul, intelectul universalul iar această tensiune a sa — din care unii comentatori vroiau să-i facă doctrina — se pare de cele mai multe ori că se lasă depășită de « intuiția intelectuală ». În general, gîndirea sa nu are nimic din strădania rațiunii filozofice; e nedureroasă, ușoară.

Da, aceasta-i calea dreptă,
Omul s'nu știe
Ce gîndește;
Cînd gîndește,
Totul ca un dar s'îi fie.

(Zahme Xenien, vol. XXXIV, p. 326)

Sau lui Iacobi, filozoful îi spune: « Este cît se poate de păcînt să poți pluti cu ușurință pe un asemenea ocean al cunoașterii, în toate părțile care te interesează... » Pentru ca, tot atunci (scris din 23 XI 1801), să spună că, dacă filozofia pune accent pe deosebire, atunci îl dăunează; dar dacă ea unește, dacă ne susține, « da, parcă am fi una cu natura », atunci îl e binevenită. Numai că rațiunea este tocmai mișcarea aceasta de la unire la dezbinare și la unire iarăși, așa încît ea lese din orice nemijlocire, fie și a « intuiției intelectuale ».

11. Mișcare fiind, rațiunea nu e posibilă decît ca mișcare organizată: dialectică. Prin dialectică se face mișcarea căutată între intuiție și intelect, pe planul facultăților, dar mai intim, cea dintre sine și sinele mai vast. Căzută fiind dintr-un alt sine, sinele de primă instanță capătă acum conștiința unei opoziții: el contrazice sinele cel vast; dar capătă și conștiința unei înfrîngerii a opoziției: sinele cel vast nu-l contrazice pe el. Cu această contradicție unilaterală, doar, devine posibilă dialectica. Dacă particularul contrazice dar nu e contrazis de universal, mișcarea rațiunii va fi de la universalul = temă la particularul care-l contrazice, antitemă, apoi la particularul care-l reafirmă, teză, a căruia tendință e de a regăsi universalul tematic pe deplin. Antitema contrazice tema, dar la rîndul ei teza contrazice antitema, neagă negația, reasezînd totul în ordine. Intuiția contrazice universalul, intelectul contrazice intuiția, dar universalul abstract, pe care-l afirmă el, poate reduce,

bine fiind angajat în actul « judecării », la universalul concret al ideii. Concret și abstract sunt doar momente înăuntrul universalului, așa cum intuiție și intelect sunt momente ale rațiunii, pe care pot s-o contrazică, dar care nu le contrazice ci le duce la împlinire.

Mijlocirea aceasta, prin dialectică, între sine și sinele mai adinc, care e și una dintre intuiție și intelect, nu este pusă în joc de Goethe. Când nu rezolvă gândirea în intuiție intelectuală, el rămâne la spărtură, din care nu poate ieși decât prin integralism — sau atunci prin acțiune. Acțiunea brută este surrogatul goethean pentru mijlocirea pe care el n-o găsește dialectic. De aceea va spune despre sine că nu poate gândi decât producând (către Knebel, la 15 III 1799); că devisa se este de a nu gândi fără a acționa (către C. Jacobi, la 16 VIII 1799); și, în general, că în conflictul dintre *Theorie* și *Erfahrung* nu poate treașă în acțiune, pentru că nu știe prea multe despre speculațiune, iar primul lucru de știut era, poate, că acțiunea contrazice speculațiunea, dar această nu contrazice acțiunea; că poate exista acțiune sub idee, în căutarea ideii, cum este cea goetheană, sau poate fi una deasupra ideii, a ideii însăși, după ce gândirea a fixat devenirea realului în idee, prin intelect sau intuiție. Căci acum intervine rațiunea propriu-zisă, spre a pune în devenire ideea însăși, printr-o dialectică al cărei sens nu e de-a regăsi mișcarea realului sub idee, ci mișcarea ideilor în care se rezolvă acel real — așa cum știu să facă Platon și modernii. Bunul-simt, « geniul umanității », cum îl denumește și Goethe, însușindu-și-l, nu poate găsi decât devenirea fără capăt din real, când nu găsește permanența în devenire prin cine știe ce « intuiție intelectuală ». El este cînd într-una, cînd într-alta din situații, dar niciodată în filosofie, ca mișcare a ideilor.

12. Căci filozofia nu începe de la găsirea permanenței în devenire, cum se spune de obicei, cu atât mai puțin de la devenirea însăși, ci, abia după ce a găsit permanența, de la devenirea permanentei, de la punerea în mișcare a Ideii. Filozofia nu înseamnă nici doar « *Sein* », nici « *Werden* », ci devenire întru ființă. Aceasta poate fi sensul final al angajării sinelui individual într-un sine absolut; iar conștiința acestei angajări, așadar « conștiința devenirii întru ființă », poate fi definiția potrivită a rațiunii, înglobînd-o pe cea formală a lui Hegel: rațiunea ca unitate supremă între conștiința de sine și cea de altceva. Vom spune astfel, încheind, că filozofia se califică prin aceea că-și pune tema devenirii întru ființă. Iar Goethe n-ici la acest ultim sens al filozoficului nu răspunde, căci nu știe despre și în orice caz nu teoretizează decât devenirea oarbă, tentalică, devenirea întru devenire.

Acum va apărea cu mai multă rigoare faptul acesta, greu de consecințe, că Goethe este străin de filozofie. Filozofia n-*a* apărut ca exercițiu al sinelui, care-și caută sinele mai adinc, se privește astfel răsturnat din perspectiva acestuia și se înțelege pe sine drept căzut din el, ca atare rău așezat, ceea ce îl face să consimțim practic negativității (« omul e cel dinți *Nein-Sage* al lumii »), s-o susțină printr-un « da » mai puternic, deci să obțină speculativ, prin contradicție și înfrîngerea contradicției, rațiunea, ca mișcare organizată, ca dialectică și conștiință a devenirii întru ființă. Poate fi aceasta o definiție pentru filozofie? Nicidecum. E doar o enunțare a problematizării filozofiei, desprinsă — cu excepția ultimului punct — din istoria filozofiei.

Dar n-*e* se pare limpede că refuzul acestei problematizări este definitoriu pentru nefilozofie. O concepție care se refuză cite *unui* din punctele acestea (de ex. rousseauismul, cu omul bun de la natură) poate fi bătută de nefilozofie; o concepție însă care se refuză tuturor punctelor, cum este cea a lui Goethe, e cu siguranță străină de filozofie. Acest fapt este greu de consecințe, spunem, pentru înțeleg-

rea lui Goethe: căci este de toată însemnătatea să-l regăsești în puritatea sa spiri-
tuală. Nu servește la nimic — și pînă la urmă nici gloriei lui Goethe — confuzia:
nici o amabilitate critică, asigurîndu-ne că « totuși » ar fi și el filozof, nu-l poate
salva. Dacă îl salvează ceva, nu este o măreție de împrumut, ci măreția proprie.
Iar spre a dezvălui pe aceasta, cită este și așa cum este, trebuia limpede arătat că
gîndirea sa are stigmatele nefilozofiei.

A spus el astfel vreedată? Niciodată. Dimpotrivă, lui Jacobi îi scrisese, triumfător:
« pe tine te-a blestemat Dumnezeu cu metafizică; pe mine m-a binecuvîntat
cu fizică » (la 5 VIII 1786). Dacă n-*a* spus-o, a lăsat el vreedată să se creadă într-
altele? O singură dată, cu *Faust*. Dar, nu iubește arta lui Goethe cel care admiră
peste măsură *Faust*; și cu siguranță nu este încercat de blestemul filozofiei cel care
vede în *Faust* filozofie.

N. STEINHARDT

« Numesc clasic ceea ce e sănătos »

Iată fraza prin care — laconic și complet, necesar și suficient — Goethe se
definește ca personalitate și ca artist. Părtașul acesta al romanticei mișcări *Sturm*
und *Drang*, prietenul acesta al frîmîntatului Schiller a fost pînă în străfundul fibrelor
constitutive ale frumosului și bine proporționatului său trup un echilibrat, un
normal, suveran pe firea, simțămîntele și impulsurile sale. Nu înseamnă că a fost
un rece, un neutru, un simplu (ce și mare) făuritor de artefacte. Sau un impasibil
spectator: la Wetzlar, cînd își preia cea dintîi funcție, se adevărește ca un înflăcărat
admirator al Creației — așa va rămîne pînă la sfîrșit. Dar totul la el — în operă
și în viață — e supravegheat, controlat, ținut în frâu. Era laconic la mîncare, dar și-a
impus a nu cîna. A iubit, dar cu prudență și înțelepciune, sensual fiind: dragălașii
Lotte i-a preferat mai apoi o femeie versată în arta culinară. La Marienbad, către
amurg, era să-și plătească și el, ca orice muritor, tributul datorat iraționalității;
soarta însă, pe care și-o făcuse prietenă și aliată prin mulți ani de sagacitate și mode-
rație, i-a venit în ajutor și n-*a* tolerat să se facă de basm. Sincer, cînstit, chiar și
mărinimos (toate din considerații igienice mai curînd decît pioase), a știut întotdeauna
ce vrea, ce-i este spre folos, cum să se poarte, să se aplede de inoportuni și de iro-
sirea timpului și îndosebi cum să se strunească. Mai mult decît Hugo a crezut
neclintit în sine și a stat — treaz și atent — în slujba duhului său și cu urechile
deschise în patru la suspozițiile daimonului. Duhul său: autenticul și mereu recog-

posibilul *overself*); Johann Wolfgang von Goethe, poetul, prozatorul, dramaturgul filosofos, naturalistul, bărbatul de stat, omul de lume, omul, semi-zeu. Această a și stărnind admirația entuziașă și neprecupețită a unor cugețari ca Emerson și Carlyle. Au deosebit la el cu încântare: simțul acut al datoriei, voința, calmul, hărnicia, pe scurt eroismul civil, civic și cultural. Cînd Thomas Mann, cu prilejul centenarului morții a celebrat însușirile „burgheze” ale marelui înaintaș, lui tot armonioasă elenă a personalității i s-a impus cu tărie. Bunul simț în gradul cel mai înalt și mai tenace. O cumsăcudenie „burgheză”, dar nemoralistă și slobodă de micimi. Un egoism sacru și bine pățit, totuși seniorial și amen. Nu el s-a fi dus și așa moare ca Byron pe mealeguri depărtate pentru un ideal străin; nu el și-ar fi întristat bătrînețele îmbrățișînd, ca Chateaubriand, o cauză pierdută; nu el a refuzat a saluta după cîvință familia imperială austriacă, precum nădrăvnanul de Beethoven; nu și-ar fi recunoscut trăsurii comune cu sărmanul și jalnicul Johann Jakob Rousseau (apreciat ca botanist) oricît de roussauestic și matrită stilistică a poemului *Hermann și Dorothea*; nu el ar fi conceput să-și scrie poeziile într-o mînsară de boem, de „poet blestemat”; nu el ar fi îngăduit beției să-i devină patimă și stăpîna; ori viciliu să-l desfigureze; nu el a ris vreedată de puterile lumestii. Și totuși n-a fost nici temător, conformist, împiedicat de prejudecări vulgare. (Aici se apropie de Talleyrand.) N-a sôvîit să stea de vorbă, ca de la om la om, cu Napoleon, cotorpilor vrăjmașii de întreg neamul german. Într-atîta dăduse dovadă de cîmîntenie, inteligență și respectabilitate încît își putea permite una ca asta fără a stîrni scîndal. Dregător al marelui ducat de Weimar, s-a arătat respectuos și devotat șefului statului, amator de onoruri, ordine și decorații, totuși niciodată slugarnic. Și era scotut în note de călătorie în Italia (știrimul care l-a curerit, l-a cutremurat, i-a dezvăluit arta și lumina) nu lipsește însemnarea prețurilor și cheltuielilor. Nu s-ia scilfosit ori prețios, o vorbă îndrăzneată și spurcată n-a folosit cu toate acestea decît o singură dată, în tinerete, în faza romantică, prin intermediul lui Goetz, al unui militar căruia nu i s-a sedea rău a fi slobod la gură.

departe de Werther, de soluția abandonării luptei, de revolverul săvârșitor al sinuciderii — păcate ale tinereților !

Alchimia existenței

... Goethe vit immensément dans le cadre
le plus modeste.

ANDRÉ SUARÉS

Neavând la îndemână cartea și fiind în întîrziere cu articolul de față, nu mai am cum să verific acum dacă nu cumva mă înșeală memoria, dar nu-mi amintesc de vreun pasagi din *Contre Sainte-Beuve* în care să fie pomenit Goethe. În tot cazul, exemplul lui Goethe e de natură, dacă nu să-i infirmăm lui Proust teoria, cel puțin să-i pună oarecum în dificultate. Nu e desigur imposibil să studiezi opera lui Goethe făcînd abstracție de viața lui, dar ce poate cîștiga exegeza din această excludere? Ce pierde, asta cred că vede oricine. Se știe și se spune mereu că viața lui Goethe este ea însăși o strălucită creație; după unii această creație ar fi la el chiar superioară celei literare (deși, evident, dacă aceasta n-ar fi existat, nici cealaltă n-ar fi interesat pe nimeni).

Există, fără îndoială, o «artă de a trăi»; există creație și geniu în planul acesta, în care nenumărate fîmbliri au rămas și rămîn «capodopere necunoscute». Dintre cele ajunse la cunoștința posterității, exceptînd marile exemple de ordinul puri intelectuali ori de al sfîrșeniei, majoritatea însoțesc totuși o «operă» de un fel sau de altul. În unele cazuri, atare creație pe plan existențial merge paralel cu opera sau de altul. În cazurile celor care și-au pus «geniul în viață iar în operă doar talentul», rămîne să ne mulțumim cu legendaritatea omului, ca fundal mai mult sau mai puțin sugestiv pentru receptarea operii. Petronius ar oferi un exemplu. În privința lui Wilde, autor al formulei, trebuie spus că el și-a pus geniul nu în dinurele de la «Savoy» ci în *Balada temei Reading*, unde episodul cel mai însemnat al vieții lui, acela al suferinței și înșorării, apare sub un cer de redempție și transfigurare.

Viața lui Goethe, nu numai ca «biografie» ci ca exemplaritate umană, ca împlinire, sau ca «devenerie posterității» cum zice Noica, e indisolubilă de opera sa propriu zisă, făcînd corp cu ea nu doar ca o valoare de aceeași esență ci constituind una și aceeași valoare. Tot ce face și spune, tot ce i se întîmplă, tot ce li se întîmplă altora prin el sau în preajma lui, totul intră în aura destinului goethean. Lucrul acesta e cu atât mai remarcabil cu cît în definitiv existența lui a fost destul de puțin spectaculoasă, deloc senzațională, un fel din bărbăției cele mai glorioase ai vremii. Sigur, a fost, cu Beethoven și Napoleon, unul din omenirii de totdeauna, a avut un statut de «ales al zeilor», fiind privit el însuși ca un semi-zeu; e adevărat. Dar strict obiectiv vorbind, el și-a petcut lungă existență într-un tîrg mărunț, unde umblau vitele și orăcăniile pe uliți; curtea ducală, dincolo de etichetă și de titluri, nu întrecuța

mult modul de viață al confortului burghez; afară de escapada în Italia, el nu s-a mișcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătoriile banalele vilegiaturi la Karlsbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din cele trei metropole, nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena. — asta într-o vreme cînd acțiia alții se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el.

Benjamin Constant, în timpul primei sale vizite la Weimar, în 1804, scrie în jurnalul său la 27 ianuarie despre Goethe, după ce în ajun cinase la el: «Gêne de toute conversation avec lui»; la 12 februarie: «Faust de Goethe. C'est une dérision de l'espèce humaine et de tous les genres de sciences. Les Allemands y trouvent une profondeur inouïe. Je trouve que cela vaut moins que *Candide*, et en étant aussi immoral, aussi aride, aussi desséchant, il y a moins de légèreté, moins de plaisanteries ingénieuses et beaucoup plus de mauvais goût»; la 28 februarie: «Je ne connais personne au monde qui ait autant de gaieté, de finesse, de force et d'étendue dans l'esprit que Goethe»; în sfîrșit, în ziua următoare, la 29 februarie (așadar an bisext): «Soupe chez la Duchesse mère, avec Wieland et Goethe. Il y a bien de la bizarrerie dans l'esprit de Goethe». Interesantă oscilația lui B. Constant în aprecierea lui Goethe. Sentimentul de jenă de la prima întîlnire se explică destul de ușor. De regulă Goethe îi descuraja deliberat, printr-un anumit fel de a fi scortos și protocolar, pe vizitatorii inoportuni, fie ei cîți de simandicoși, cum îl va fi socotit pe însoțitorul Doamnei de Staël, pînă-l va fi cunoscut mai bine; celebrele cucoane îi recunoscuser genialitatea, dar fără prea multă simpatie; editorul unei culegeri din zicerile poetului comentează relațiile acestuia cu ea astfel: «Goethe ging der lebhaften Dame nach Möglichkeit aus dem Wege; glückte es nicht, so entstanden gewöhnlich scherzhafte Dispute». (*Goethes Gedanken, aus seinen mündlichen Ausserungen, in sachlicher Ordnung zusammengestellt von Dr. Wilhelm Bode, Berlin 1907, vol. 2, p. 47*). Impresia de bizarie de la supele ducesei mame se explică și ea destul de lesne pentru cine a citit în *Campagne in Frankreich* mărturisirea lui Goethe (care deobicei, poate din indiferență și cu gîndul la altceva, poate alteori și cu imperturbabilă intenție mucalită, nu ezită să debiteze sentențioase platitudini) că nu se dădea înapoi de a proclama «gewaltige Paradoxen» cînd îi venea chef să scandalizeze; afară de asta nu se jena să-și declare superstițiile și să le susțină doctrinal (ceea ce ținea de ideea lui asupra demonii și destinului).

Importante rămîn cele două aprecieri contradictorii, cea cu «je ne connais personne au monde qui...» (întînd seamă că Benjamin Constant cunoștea personal nu puține mari figuri ale epocii, în primul rînd bineînțeles pe «die lebhaften Dame», dar, ca membru al Tribunalului, apucase oricum să-l cunoască și pe Napoleon în scurtul rîstimp cît Primul-Consul a mai tolerat existența acestei instituții), și cea cu *Faust*.

Perfect germanofon, fost înșurat cu o nemțoaică și urînd mai tîrziu a se înșura cu o a doua, familiarizat cu viața cîtorva curți princiare germane, Benjamin Constant rămîne totuși refractar la această așteptare arit de germană cu spirit, greu asimilabilă clasicului «gust» franțuzesc, marcîndu-și repulsiu și prin cuvintele «les Allemands trouvent...» Comparația cu *Candide* ne poate surprinde azi, deoarece ne vine să punem față-n față cu scurtul roman voltairian, scris în proză înlocuie și lapidară, un *Faust* alcătuit din partea întia și a doua, însumînd în total peste douăsprezece mii de versuri. «Fragmentul» din 1790, pe care l-a putut cunosce Constant, e însă o piesă relativ succintă, înfașînd, ca și *Candide*, confruntarea «filozofiei» cu viața (rezum *grasso modo*, evident prea sumar). Ținînd seamă de proporția aceasta, comparația apare dintr-odată mult mai puțin șocantă. Ea relevă antinomia (și, într-un sens, complementaritatea) dintre spiritul francez și cel german. La 7 mai același an, deci după 4—5 luni, Constant scrie în jurnalul său: «Goethe

est un esprit universel et peut-être le premier génie poétique qui ait existé dans le genre vague et qui esquisse sans achever». Însemnarea aceasta pune de acord aprecierile oscilante ale lui Benjamin Constant asupra lui Goethe, într-o formulă care topește rezervele în admirația globală pentru poetul genial. Francezii au obiectat totdeauna spiritului german «la vague» și «l'inachevé» (adică lipsa de perfecțiune), de la *perficio* = a încheia, — deci lipsă de finitudine, ceea ce poate fi și «l'infini», dacă luăm termenii în stricta lor sinonimie); pe de altă parte germanii la rândul lor le-au obiectat totdeauna francezilor lipsa lor de simț al infinitului, — vezi cele spuse în privința aceasta și de Ernst-Robert Curtius în *Essai sur la France*.

Despre acest *Faust* din 1790, cei trei maeștri al idealismului german, Fichte, Schelling și Hegel, spuseră că e «die absolute philosophische Tragödie». Acest certificat emis de somitățile în materie ale vremii nu-l convinge pe Constantin Noica; ci se miră pe drept cuvânt de asemenea enormitate și demonstrează totmai contrariul, că *Faust*, alfit «Fragmentul» din 1790 cit și, cu atât mai virtuos, întreaga operă, și mai presus de toate Goethe însuși, reprezintă laolaltă un monument de «nefilozofie». Că *Faust* nu e un poem «filozofic», asta-mi pare, har Domnului, adevărat. Adică nu exprimă, nici nu ilustrează «idei filozofice», nici nu «tratează», temele proprii filozofiei ca disciplină specială. Când poezia se apucă de așa ceva, merge la sigur pe drumul mediocrității. Dar a nu face aceasta nu înseamnă deloc «nefilozofie», nu înseamnă derobare de la preocupările superioare ale spiritului. La noi, la români, bunăoară, Eminescu nu a făcut «poezie filozofică», ci mare poezie, adică artă. Artă exprimă lucruri omenești esențiale, sentimente, pașuni, întimplări, gânduri, implicând necesarmente sensurile majore ale existenței, sensuri ce îmbracă adesea aparente modeste sau frivole. Am încercat altă dată să arăt că *Faust* este în fond un poem nu «filozofic» ci *hermetic*, adică urmărind stadiile transmutației alchimice a ființei interioare. Nu mai insist aici pe această temă, dar relev faptul că numai cu această cheie *Faust* capătă unitate și coherență, pe totalitatea celor două părți, altminteri rămâne un soi de bazar heteroclit, de erudiție și drăcovenii, împănac cu multe frumuseți poetice parțiale. Mai trebuie relevat faptul, corelat cu elaborarea îndelungă a poemului, că împlinirea existențială a lui Goethe este pe toată durata vieții sale o transmutație a banalului în excepțional. «Goethe, d'une médiocrité sans précédent», scrie într-un loc Cioran, subliniind ultimele două cuvinte, care indică de fapt tocmai mutația calitativă în plan ontologic care i-a conferit lui Goethe aurala aceea de semi-zeu. Transformarea materiei vile în aur, această operație utopică a alchimiei de laborator, nu e decât o metaforă, un simbol al realei finalități umane a disciplinei «hermetice». Goethe spunea că omul e cel mai bun aparat fizical, afirmație pe care Noica o la drept o dovadă de «immediatitate» și de inaderență la metodele științei moderne, dar de fapt ea înseamnă că pentru o alchimie interioară, adică pentru modelarea și perfecționarea ființei sale, omul e propriul său laborator. Aceasta mai înseamnă bineînțeles exersarea percepției, disciplina, propriu zis «asceza» acesteia, fără de care experiența «interioară» e doar o iluzie dată cu o impostură. Goethe s-a considerat pe sine ca propriul său laborator, ceea ce înseamnă că a «opera» în lăuntrul ființei sale. Cînd se spune că viața lui Goethe e ea însăși o «operă», aceasta trebuie să se înțeleagă.

Faust e transcrierea poetică a acestei îndelungate operațiuni existențiale. De aceea elaborarea lui l-a însoțit lui Goethe întreaga viață, din tinerețe pînă la moarte. André Suarès spune că *Faust* era singurul mod potrivit pentru marele poet de a-și scrie memoriile (*Goethe l'Univers*), în «La nouvelle revue française», martie 1932, număr omagial la centenarul morții poetului; observația nu aștează *Dichtung und Wahrheit*, în care Goethe își povestește tinerețea pînă la plecarea către Weimar,

adică pînă-n pragul de la care începe împlinirea destinului său. *Faust*, — poem autobiografic și alchimic.

S-a împămîntenit obiceiul (căci obicei este, nu altceva) de a se considera cele două părți ale lui *Faust* ca opere distincte, cu prezența superiorității indiscutabile a celei de a doua și cu un dispreț expres pentru cea dintîi. La discreditarea acesteia se prea poate să fi contribuit în bună măsură și opera lui Gounod. Toate acele referințe mitologice și gnostice obscure din *Faust II* flatează grozav ifosele pedanțării și în genere snobismul intelectual. Clișeu al acestei presupuse superiorități are o remarcabilă putere de circulație în lumea cultă și nu o dată am auzit, cînd venea vorba de *Faust*, grijiulă precizare: «*Faust II*, bine înțeles!». În realitate *Faust* nu poate fi înțeles decît în totalitatea lui, cele două părți alcătuint un întreg coerent, ale cărui premise sînt date încă de la începutul primei părți, iar episoadele acesteia, de o frumusețe întru nimic mai prejos de a celor dintr-a doua, sînt fundamentale pentru sensul și motivația poemului.

Disprețuitorii părții întâi o găsesc probabil prea «populară». Noica, bunăoară, o declară între altele o «simplă» *Grechendichtung*. De ce «simplă»? Tema fetei din popor «sedusă și abandonată» nu e pentru Goethe simplul fapt divers peste care se trece cu indiferență. Subiectiv el avea conștiința gravată de amintirea Friderike Brion, a cărei fătură și iubire a imortalizat-o atât de emoționant în *Dischung und Wahrheit*. Goethe, care avea perfectă conștiința a geniului său, nu avea nimic din suficiența doctorală a filozofilor post-kantieni care, trecînd orbește prin lume fără a-și percepe nici frumusețile nici durerile, scot ca din joben jocuri de concepte pur verbale de dragul cărora ar fi gata să pustiască lumea. Pentru Goethe ochii naivi sau triști ai unei femei, părul și glasul ei, sînt epifanii ale miracolului vieții și înseamnă înfinit mai mult decît bunăoară vanele speculațiuni despre «Eu și Non-eu». Principiul feminin ca factor cosmogenic este elementul primordial al concepțiilor ce stau la baza civilizațiilor din care ne tragem, iar Goethe a fost în Europa exponențel cel mai deplin al acestui fel de a vedea lumea, sub semnul «eternului feminin». Misoginia principială este expresia unor carențe de a înțelega a naturii, ce se traduc compensatoriu printr-un apetit de dominare, în ultim, resort de esența resentimentului, ducînd, virtual sau efectiv, la utopie și teoroare.

Faust, marele poem al alchimiei existențiale goetheene este totodată, în mod expres și hotărît, poemul «eternului feminin», reprezentat în partea întâi de Gretchen, iar în a doua de Helena. Celor ce pretuliesc numai *Faust II* rolul Helenei le pare bineînțeles mal prestigios, mai «elevat», cum se zice, decît al bieteii Gretchen, deși încheierea aceluia *Faust II*, «Das Ewing-weibliche / Zieht uns hinan», se referă expres la ea. Helena este imaginea femeii dorite, dar imagine, de sursă culturală, așa cum o dorim bunăoară pe Natașa Rostov sau pe Isolda. «Sie ist mein einziges Begehren!», spune Faust, iar Chiron îi răspunde: «... Ich seh, die Philologen / Sie haben dich so wie sich selbst betrogen. / Ganz eigen ist mit mythologischer Frau: / Der Dichter bringt sie, wie ers braucht, zur Schau...». Aceste iubiri «de gradul doi» sînt și nu sînt iluzorii. Nu sînt doar visuri, sînt realități ale sufletului nostru,

ale sensibilității noastre erotice, și au la rîndul lor efecte în planul realului, au o funcție formativă în « educația sentimentală »; iubind o eroină de poveste, o iubim mai bine și pe femeia din viața noastră; imaginarul luminează și sporește realul. Ibrăileanu a scris subtil despre lucrurile acestea în *Creștie și analiză*. (Mai e de subliniat și faptul că iubirea lui Faust cu Helena, precum și nașterea lui Euphron, reprezintă « nunta cu regina », adică niște nuptiae chymicae, o cununie de ordin « hermetic »).

Totuși Gretchen rămîne nu numai femeia « reală » dar și femeia adevărată, cea a cărei iubire, suferință și fidelitate merg pînă la capăt, și care, deși părăsită și distrusă de iubitul ei, osîndită și executată din cauza lui, intercede totuși la urmă pentru el și-l absolvă. Ea reprezintă de fapt, poate nu « idealul » dar realul opțiunii lui Goethe în ce privește femeia. Din toată opera lui ne rămîn cu încredință în amintire numai fete și femei de o totală naturalitate, simple, nesofisticate, fără mofuri nici pretenții. Așa apare și Lotte în *Werther*, îngrijind singură de ale casei și de frații și surorile mai mici, făcînd mereu treabă fără ajutorul unei slugi, așa apare și Friderike în *Dichtung und Wahrheit* (« magdenhaft », cum spune ea însăși). Ce îi place lui Faust la Gretchen în primul rînd? Simplitatea, modestia: « *Ach, dass die Einfalt, dass die Unschuld nie / Sich selbst und ihren heiligen Wert erkennt! / Dass Demut, Niedrigkeit, die höchsten Gaben / Der liebevoll austeilenden Natur . . .* ». La prima lor întîlnire, pe stradă, abordată de Faust, Gretchen spune: « *Bin weder Fräulein, weder schön . . .* »; ea nu se crede frumoasă fiindcă nu e gătită, nu e « domnișoară », e o fată oarecare, o fată săracă. Cînd Faust îi sîrăuță mîna, ea găsește că nu i se cuvine atare omagiu: « *. . . Wie könnt Ihr sie nur küssen? / Sie ist so garstig, ist so rauh! / Was hab ich nicht schon alles schaffen müssen! / Die Mutter ist gar zu genau.* ».

De fapt frumusețea și farmecul feminității se manifestă mai ales sub asemenea forme. Mult lăudatele infante ale lui Velazquez bunăoară, a căror evocare se dă de regulă drept compliment (« ca o Infanta de Velazquez ! »), dacă ne uităm bine la ele nu se poate să nu vedem că mai toate au niște fizionomii inexprsive și degenerare, de-o perfectă urîțenie și stupiditate iar celelalte, puține, mai a cătării, sînt niște păpuși fără viață nici suflet; toate stau împopotocite, proțapite cu minile lăsate în lături pe absurdul « *vertugadin* » al toaletelor de curte. Dar iată în schimb *Teștoarele* aceluiaș artist (*Las hilanderas*; evident, nu intră în discuție calitatea picturală, admirabilă în toate cazurile, ci numai tipologia). Priviți-o pe tinăra teștoare din primul plan, așezată pe un taburet și ușor întoarsă cu spatele: cită grație în atitudinea ei ! Priviți bărbia, urechea și gîtul acestei fete, priviți cit de gingaș îi stă părul negru legat într-un coc cu o panglică albă, cu cită grație ține întins brațul stîng, cu mîneca bluzei suflecă pînă deasupra cotului și cu o brătară neagră care-i încapusăză încheietura mîinii; linia gambei, îndoitura genunchiului, curbura coapsei, sînt minunat acuzate de faldul fustei de stambă verde ce-i lasă libere gleznele și picioarele desculțe. E de remarcă faptul că acest artist, care a pictat sute de prietese, a dat cu această umilă teștoare unicul exemplar de frumusețe femeiască din toată opera lui. Nici o strălucire nu poate egala frumusețea firească și încon-

știentă a unei simple fete din popor, cum e și blînda, sărmana, sacrificată Gretchen. Goethe nu a fost niciodată în Spania, iar pe vremea lui nu existau reproduceri color ca acestea de azi, — dar e sigur că de ar fi văzut-o pe teștoarea lui Velazquez ar fi salutat în ea cu încredință « eternul feminin » și, așa cum a comentat cu Eckerman numărate gravuri și tablouri, ar fi lăudat-o pe larg.

Adevărată și credincioasă tovarășă de viață a poetului, Christiane, era, schimbind ce e de schimbat, o femeie mai mult sau mai puțin de aceeași categorii (deși era soră cu un scriitor, autorul popularului *Rinaldo Rinaldini*). Christiane, o faptură veselă și sănătoasă, căreia-i plăcea mult danșul și nu se da înapoi nici de la puțină băutură, a fost cea care i-a îndulcit poetului viața intimă de toate zilele. I-a dat un flu și i-a prilejuit astfel mai tîrziu, după moartea ei, bucuria de a se vedea bunic a două băieți. Cînd, după bătălia de la Iena, au năvălit într-o noapte grenadierii francezi în casa lui Goethe, ea, Christiane, a sărit din pat în cămăse de noapte și a stat în pragul ușii ca să-și apere ilustrul ibovnic cu propriul ei trup. Trăiau împreună de aproape douăzeci de ani, dar în acel an, 1806, s-a căsătorit cu ea legal, desigur impresionat de bravul ei gest.

Pînă atunci, atîția amari de ani, aproape o viață (avea 22 de ani cînd s-au cunoscut), Christiane acceptase situația de concubină, exclusă din societatea bărbatului căruia i se dăruise. Desigur, nici ea n-ar fi dorit să fie primită într-o lume în care ar fi fost expusă privilegiilor arrogante și înepăturilor jignitoare ale doamnelor, în primul rînd ale doamnei Charlotte von Stein. Această aristocratică iubită a lui Goethe, cu 7 ani mai vîrstnică, a scris, după ruptura survenită din cauza Christianei, mai tîrziu decît dînsa cu 24 de ani, o tragedie, *Dido*, în care se hipostazia în rolul reginei părăsite. Năpădit de atîtea *bas-bleus* care roiau în jurul său, ca doamna Johanna Schopenhauer sau mult mai tînăra cochetă Bettina von Arnim, candidate la rolul de Egerie sau muză, Goethe știa că acasă îl așteaptă o ființă care nu avea desigur nici pe departe atîta « cultură » nici atîta « geniu », dar incomparabil mai mult bun simț.

De fapt Goethe primea toate celea asiduități și adulații oarecum și ca o « obligație de serviciu », întrucît erau consecința faimei pe care i-o conferise Weimarul, și nu e exclus să le fi privit adesea chiar cu plăcere, îndeosebi cînd veneau din partea unor doamne înzestrate măcar cu spirit dacă nu todeauna cu tîrîșerie și nuri Bettinei von Arnim; oricît s-ar fi ferit, « după putință », din calea doamnei de Staël în timpul vizitelor ei, e sigur nu numai că acestea îl măguleau, dar și că, pe lîngă certurile glumețe pe care le aveau împreună, prețuia atenția și amicitia ei cum se cuvenea. El era cauza aglomerației de muzi inspiratoare și inspirate ce bîntuiau la Weimar, după cum tot el atrăgea acolo atîta vizitatori iluștri sau numai curioși. E mai mult decît probabil că, mai ales cu vremea, toate acestea ajunseseră să-l excedeze, după cum e la fel de posibil ca ele să-i fi devenit obicei și deci o necesitate; îi prilejuiau fără îndoială destulă rezervă interioară și nu puțină, ipocrizie, de care se va fi rîscumpărat de flece dată acasă, amuzîndu-se, în tovarășia bravei femei alături de care se desfășura, adevărată și modestă, viața de om ca toți oamenii a marelui om.

Goethe între Daimon și Ananké

Ceea ce a fascinat dar și a iritat în personalitatea lui Goethe a fost, poate, mai presus de orice, echilibrul său extraordinar (în sensul că întrunește laturile divergente ale omensului, într-o opulență și complexitate provocatoare precum un pandant zeesc, sfidând ideea tihnică a «specializării» ființei umane pe anume facultăți și trăiri, clarificându-i dar și ocultându-i speranțe desăvârșirii). O natură de excepție, care însă nu s-a manifestat exclusiv în direcția sublimului, făcând loc și aspectelor «prozaice», «burgheze», menite a stupefia, fapt ce a dus la învinuirea expresă ori subînțeleasă de «platitudine» și «mediocritate». Natură astfel relevată atât în materia biografiei, cât și într-o modelare specifică a idealului estetic, fondat pe o ocolire a exceselor, pe o temperare a contrariilor efectuată prin oportuna lor întîlnire (nu se înscrisu care în registrul rezervelor nume dintre cele mai simandicoase, de la Rainer Maria Rilke ce declara a nu poseda «organ» pentru Goethe pînă la Paul Claudel care, după cum ne mărimurșește Romain Rolland, avea oroare de autorul lui *Faust*, asemănîndu-l cu... Iuda?). Încă Sainte-Beuve, într-un comentariu din 1855, consacrat unui lot de corespondență goetheană, remarcă polivalența marelui weimarian, într-o exactitate plastică ce se cuvine reținută: «Același lucru ni-l dovedesc scrisorile rămase de la Goethe, adresate lui Kestner, în timpul lunilor ce au urmat ceasului de despărțire, dîndu-ne destul de bine măsura acestui sos de cult imaginativ și de tandrețe ideală, mistică și totuși domestică și familiară, împletită cu amănunte la gura sobel». De altminteri, exegetul *Port-Royal*-ului, supunîndu-se obiectului său prodigios, îl tratează printr-o tehnică de cold-reece, printr-o alternanță pertinentă de fascicule admirative și ironice, primele dînd tonul, celelalte acordîndu-le acestora o tenă de verosimilitate psihologică și formală, lăcărind la o mostră de ardoare meditativă în care se găsea, se hotărîse să se elibereze prin spirit, pentru un timp, de orice element și ascendent străin, să dea curs liber facultății sale lăuntrice, imboldurilor și impresiilor sale, să se lase cu navitate în voia tuturor creațiilor naturii, începînd cu omul, și să intre astfel într-un soi de armonie și intimitate cu tot ceea ce trăiește». Și, alături, citeva infirmități decente, precum un vag zîmbet pe un fațes amabil: «Oricum ar fi, deveni Werther sau, dacă preferați, se lăsa să fie Werther, citeva anotimpuri, fără să fie într-adevăr, în fond». Ori: «la cu el pe Homer, *Odiseea*, din care citea mult pe atunci, foarte preocupat să se reîntoarță la natură, și i se pare că vede idile și tablouri care se aseamănă, în tot ce observă la fiecare pas». Deloc neglijabilă e înclinația criticului către proprii confesiuni patetice, ocazionate de textul analizat, probă a pătrunderii sale într-un cîmp de forță simpatetic, a unei subjugări afective ueroase. Dintre observație a poetului asupra denivelării de inspirație între momentul elaborării lui *Werther* și cel al redactării memoriilor, rezultă următoarea adnotare nerezitat lirică, precum o meșteșugită ghirlandă a sensibilității comentatorului aducă în prim plan: «O observație foarte justă și simțită! sint roade (cele ale imagina-

ției și ale florilor sufletului) care nu se culeg cum trebuie decît la ceasul unui și dorit. Așteaptă, lasă anotimpul să treacă, închipuie-ți că astfel, după învățătura din bătrîni, ele se vor coace mai bine și vei ști să le împlinesti mai bine, întrînzindu-le. Eorare și uitare a fugii iuți a Orelor, acele Ore care se mai numesc și Gratii! Vei avea, poate, alte fructe, dar nu pe aceleași, și dacă vrei să le culegi pe urmă pe cele de altădată, nu vor mai avea niciodată pentru tine, și nici pentru ceilalți, pulul, savoare și miresma lor». Să căutăm însă cheia (dacă avem cîteanță de a admite că putem găsi vreoată o cheie pe deplin satisfăcătoare!) a personalității lui Goethe, acit de derutant în devenirea sa plener umană, animată de idealul teribil al unei «trăiri totale», transmis ca un singe clocotitor lui Faust («și tot ce omierii i-a fost dat / Să guste-n mine dornicele-mi buze / În duh spre-nalt și-adîncuri să cutez. / Durerea șmenii să cînte vastă-n mine / Cit sinele el fie-mi lărgit îngustul sine. / ...» — trad. Ștefan Aug. Doinaș), în considerațiile lui Friedrich Gundolf privind trei dintre cuvintele orifice ale poetului prin care acesta ar fi exprimat «forțele fundamentale ale umanității». E vorba de *daimonul* care hotărîște chipul și scrierile autorului, de *Tyche*, întîmplarea care mijlocește legătura dintre realitatea interioară și cea exterioară, făcînd posibilă creșterea vieții, adoma unei semînțe în raport cu mediul pe care îl înfruntă și căruia i se adaptează («... aici vedem și aghiile și talașul ce cădea în vreme ce lucra la blocul statuii vieții sale. În producția lui Goethe, cioplîndu-se aceste căzute în lături sint tot ceea ce a fost pentru el experiment, compromis, literatura ocazională, poezie festivă, tot ceea ce însoțește și conservă pal fluctuații exterioare ale biografiei lui») și de *Ananke*, necesitatea care condiționează din afară viața, în opoziție cu legea lăuntrică, sau, altfel vorbind, fatalitatea care nu poate fi găsită în creație, deoarece e în contradicție cu principiul acesteia («... influența lui *Ananke* o vom căuta la Goethe mai curînd în ceea ce scriitorul a trecut sub tăcere, în ceea ce a fost nevoit să suporte fără a replica în lunga-i viață, în ceea ce s-a văzut obligat să lase de-o parte prin renunțare, oricit ar fi fost el întotdeauna un protejat al zeilor». Demonia lui Goethe a fost incontestabil o forță benefică, o tensiune plămîuitoare apăt a crea un chip și un spațiu, *ergo* un destin ori, după cum arată Lucian Blaga (*Daimonion*), «un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei». Generozitatea naturii goetheene duce însă la o relativă impuritate (nespecificitate) a creației, care depășește marginele esteticii, nesățioasă a îmbrățîșă o mulțime de fețe ale culturii și civilizației, relevîndu-se drept factor structurant și valorizator al acestora. E o pulsație din adîncuri a unei vitalități; cu arie de manifestare practic neîngrădită, precum o situație-limită a umanismului însuși, năzînd la eficitate misterioasă-primară a faptei: «... nu e nevoie neapărat să scrii poezii și drame ca să fi productiv, declara Goethe lui Eckermann; există și o productivitate a faptelor și care, în multe împrejurări, stă mult deasupra celeilalte. Chiar și medicul trebuie să fie productiv dacă vrea într-adevăr să vindece bolnavii. Dacă nu este, atunci numai din cînd în cînd și numai din întîmplare îi va izbuti cite ceva. Încolo, tot ce face nu va fi decît cîrplăceală». La constatarea interlocozurilor său că noțiunea de productivitate este identică cu cea de geniu, atunci răspunde: «Aceste două noțiuni chiar și sint foarte apropiate (...). Căci ce altceva e genul decît cea forță productivă care iscă fapte vred-

nice să fie lăudate de natură și de Dumnezeu, fapte care au urmărit și dăinuie». Goethe a acordat genului propriu accepția de demonism, adică de energie mai presus de persoană sa, subînțelegând, așa cum ne arată Gundolf în magistrala-i lucrare, că, la un nivel superior, genul care aparține în mai mare măsură naturii, așadar sferei a ceea ce trăiește și este omul, nu poate fi separat de demonismul care aparține destinului, așadar celor suferite și înfăptuite de om: «Forța plămăditoare a lui Goethe și demonismul ce i-au guvernat viața sînt astfel inseparabile, ele reprezintă două forme ale aceleiași forțe (indiferent că le-am pune pe seama norocului sau a caracterului, pe seama destinului, ori a naturii sale). . . ». Demonia sa e similară cu «norocul» despre care vorbește Cezar și cu «steaua» pe care o invocă Napoleon. Nu încapem însă în ea, în ebraietate stărilor demonice, autorul *Divanului occidental-oriental* se oglindește în figura împăratului Franței ca într-un *alter ego*, socotindu-l o ființă mitologică, norocos ivită în contemporaneitatea sa. Îl vede că pe o zeitate a «faptelor», a productivității genuine, demiurgice, răspunzînd cu brio complexului cezarian personal: «... Napoleon a fost un om strășnic! Totdeauna clarvăzător, totdeauna lămurit și hotărît, avînd în orice clipă energia trebuincioasă pentru a trece la imediata înfăptuire a ceea ce credea că e folositor și necesar. Viața lui n-a însemnat decît mersul înainte, din bătaie în bătaie, al unui semizeu. Despre el s-ar putea într-adevăr spune că se afla într-o stare de neîntreruptă iluminare, ceea ce a și dat soartei sale o asemenea strălucire, cum nu se mai văzuse înaintea lui pe lume și cum poate nici nu se va mai vedea». Aci se repetă acea operație (oțioasă fiindcă reversibilă) pe care Goethe măturăse a o fi săvîrșit în legătură cu Werther: «... transformasem realitatea în poezie, prietenii mei au intrat în încredere că trebuie să transformi poezia în realitate». În filiera aceeași inspirații ce utilizează fenomenul spre a compune viziunea unui dăimon și, în egală măsură, apelează la aceasta spre a configura fenomenul, poetul exaltă importanța trupului pentru productivitatea genială: «E adevărat că a fost o vreme în Germania cînd lumea își închipuia că genul trebuie să fie pipernicit, slab și poate chiar cocșat. Îmi însăși îmi place genul care are un trup pe măsura lui. Dacă s-a spus despre Napoleon că e un om din granit e pentru că expresia asta se potrivea mai cu seamă trupului său. Cite nu și-a luat asupra-și acesta și cite nu-și putea lua!» Să ne oprim acum asupra acelei laturi de «conformism», de «compromis», de «cedare a orgoliosului dăimon goethean, care nu s-a menținut doar într-un plan ideal, după cum admite și Gundolf, vorbindu-ne despre modelarea sa de către *Tyche* și *Ananke* (Karl Jaspers, insistînd așisderea asupra «demoniciului» la Goethe, îl definește, în *Psychologie der Weltanschauungen*, drept «antinomie sintetică»). Fiind un *Dichter*, un artist adevărat, iar nu un *Schriftsteller*, un meșteșugar, ilustrul weimarian participa la stratul etnic profund al poporului său, căruia îi da glas în lumina conștiinței, dar și în umbra sa, în raza «instinctului», a «întunecatului curent vital ce izvorăște din centru», spre a ne folosi iarăși de termenii lui Gundolf, și care poartă neîndoiește un sigiliu colectiv. În conferința sa din 1945, Germania și germanii, Thomas Mann își caracteriza poporul drept pivot al mișcării romantice îndreptate împotriva intelectualismului și raționalismului reprezentat de iluminism, mesager al unui «arhaism al sufletului» care se află «aproape de puterile

etnice, iraționale și demonice», prin urmare de «izvoarele propriu-zise ale vieții», promotor al unei «revoluții a muzicii împotriva literaturii, a misticii împotriva clarității». Sau cu o mare acuitate, atît de goethean tincturată: «Romantismul nu este altceva decît o înclinare maladivă spre reverie; o profunzime care se simte totodată a fi forță și plenitudine; un pesimism al probității, care ține cu cele existente, reale, istorice, împotriva criticii și a meliorismului, pe scurt cu puterea împotriva spiritului și deconsolidă orice virtute retorică și orice înfrumusețare idealistă a lumii». E arhicunoscută succinta definiție a lui Goethe, potrivit căreia clasicismul e factorul sănătos, iar romantismul cel morbid. Dar poetul nu s-a putut sustrage complet, în pofida vocației și voinței sale elascice, polului condamnat, sumbru, inform, haotic, care l-a solicitat față în față în răstimpuri și al cărui alfabet poate fi regăsit pe toată fața invizibilă a operei sale. Dacă André Gide sustine că «nimeni nu falsifică mai perfid figura lui Goethe decît imaginea senină pe care și-o face de obicei lumea despre el», Blaga notează în consens: «Despre Goethe se vorbește de obicei ca despre «luminosul Goethe». Observațiile sale despre epocile întunecate ca spații vitale ale demonului — ne lasă în privința «luminosului» Goethe cel puțin cu o nedumerire. Poate să fie numit fără rezerve «luminos» un om care îmbrățișează o parte a simpatiei sale vremurile tulburi, vremurile în care se intruzează demonul, genul clar-obscur al istoriei? Goethe a iubit și «întunecatul» și «tulburile» desigur nu așa de mult ca «luminosul», dar aproape.» Încercînd a-și înfrîna dezechilibrul, a-și dompta curenții contradictorii ai ființei, creatorul *Afinițiilor electice* a obținut biruințe remarcabile, consfințite prin citeva aspecte cruciale ale creației, precum idealul Antichității, seninătatea italică, rigoroasa expresiei clasice, pragmatismul social. Mai cu seamă e însă grăitoare imaginea unității spiritului și a naturii, a omului și a universului, a individului și a obștei. Pe de altă parte, solidaritatea sa cu cele ce sînt la oferit soluția unui romantism de substrat etnic și epocal, sub chipul aderenței, într-o anume doză, la «minor», la idilic și la sentimental, la ocazional și la convențional. Spiritul realist, anticriticist și antimeliorist despre care vorbea Thomas Mann, detectîndu-l în chiar simburile germanic al romantismului, Goethe îi sacrifică o parte din avîntul său lucid, din idealul teoretizant la care se închina. Acela «platitudine» incriminată de unii, cea postură de unii, cea postură de poet «circumstanțial» în sens burghez, cea sensibilitate domoală, precaută sînt concesiile ale «marelui conciliator» (Fritz Martini), oprit cu înțelepciune la jumătatea drumului între absolut și relativ. Și oare nu e cazul a considera notele amabile și edulcorate drept o contragreutate pentru devastatoarele intensități ale spiritului pur? Iar înclinția oficioasă a ministrului ducelui Karl August drept o componentă a necesarei economii a resurselor unei existențe de geniu capabilă a pătrunde pînă în adîncurile insondabile, lumescă față de lucrările demonice? Nu cumva linia de minimă rezistență adoptată uneori de poet era doar o măsură a conservării unor energii ce s-ar fi pulverizat în impactul cu realitățile psihologice și istorice ale umanității, funcționînd ca o formă tentaculară de *Ananke*? Răspunsul depinde de conștiința intimă a celor ce sînt dispuși a-l da, asigurînd savoare și girul interminabil de interpretări... Oricît ar fi hărțuită de interogații, structura concepției goetheene, bizuită pe grandioasa finalitate a faptelor, produce o complexitate impresie de armonie, precum unul dintre cele mai autoritare fenomene ale fondului nostru spiritual. Cu un efect unic, demnia lui Goethe a înțeles să rămînă, concomitent, în sfera olimpiismului și a umanului, a idealului și a realului. *Ananke* a exercitat asupra-i un prestigiu de necontestat, făcîndu-l să accepte un romantism cumpătat, în sensul echilibrului existențiale, care semnifică un limbaj al culturii. «Conținutul poetic este conținutul vieții» sînt cuvinte pe cit de modeste, pe atît de orgolioase, înfrîntînd dăimonul cu o simplă oglindă.

Insemnări despre Goethe pe marginea scrierilor de tinerețe

Cea dintâi năzdrăvanie copilărească povestită de Goethe în *Dichtung und Wahrheit* — azzirirea în stradă a farfuriilor pe fereastra bucătăriei părintești din Frankfurt — i se pare unui cercetător atât de atent cum e Gundolf accidentală, și, în orice caz, nespecifică: «Cu oricât farmec și oricâtă vioiciune s-ar putea povesti această năzbitie, cum a și fost povestită, copilul Goethe nu trebuia să săvârșească neapărat asemenea lucruri». Dar cel puțin două detalii ale acestei povești fac deja parte din ceea ce Gundolf însuși numea *das Goethetum*, «goethitatea». Mai întâi, ceea ce îl determină pe micul Goethe să devasteze vesela familiei este sunetul «amuzant» al primei farfurii sparte («...ich freute mich, dass es so lustig zerbrach»). A resimți drept *lustig* ceea ce oricui altcuiva i-ar fi apărut drept un mic dezastru e o probă de estetism și totodată de (premonitiv) temperament *Sturm und Drang*, pe care evoluția ulterioară a lui Goethe urma să o confirme. Pe de altă parte, ceva din detașarea unui naturalist față de fenomenele, fie și brutale, ale lumii exterioare își arată de pe acum semnele. Dar venea «destructivă» a micușului Goethe mai avea un temel: aplauzele strengărești ale celor din stradă: «ich war höchlich froh — aflăm din *Dichtung und Wahrheit* — ihnen Vergnügen zu machen» («eram teribil de bucuros să le fac plăcere»). Un anumit histrionism și nevoia autentică de a aduce o desindere tonică în desfășurarea cotidiană a vieții sînt, deasemenea, note constante ale «goethității» («Adevărată pornire sufletească a lui Goethe — socotea Thomas Mann — era de a face bine oamenilor, de a-i ajuta să le fie viața plăcută»).

Goethe realizează prin natura sa, înainte de a o face prin operă, histrionismul care se impută uneori firii artistice. Histrionismul vulgar e o specie degradată a orgoliului, e plăcerea egoistă de a fi centrul atenției tuturor fără a oferi altceva decît o superficială sociabilitate, lipsită de simpatie umană reală. Histrionismul înalt e, în același timp, mai modest și mai pretențios. El nu vrea să obțină pur și simplu succesul, ci să-și modifice ambianța. Așadar, țelul său nu e să devină agreabil cît mai multora, ci necesar tuturor. Histrionul mediocru se manifestă în beneficiul său: el lucrează pentru propria sa plăcere, convins că ceea ce îi place lui place și celorlalți. Histrionul sublim lucrează pentru plăcerea celorlalți și nu-și extrage plăcerea proprie decît din voluptatea de a fi cauza plăcerii altora. Histrionismul înalt e, de aceea, o formă — nobil disimulată — a jertfei de sine. El poate lua felurite chipuri: cel mai la îndemînă e, de pildă, politețea; căci în esența ei, politețea e un mod al histrionismului, presupunînd respectarea severă a unui «joc» public de dragul menajării morale a celorlalți «jucători». Cunoscuta politetă a «omului de lume» Goethe e, deci, histrionism în act și își are obirbia psihologică în zvrirlile pe fereastră a farfuriilor proprii pentru a-i satisface pe spectatori. A fi politicos nu înseamnă, în fond, altceva, decît a-ți face violență — fără regrete — în favoarea altora. În sens goethean, creativitatea —

care e histrionismul suprem — poate fi descrisă ca o variantă, cosmic amplificată, a politeței. A face operă e a saluta cu grație lumea și pe semenii tăi. Modelul Goethe e, în această privință, inegalabil: arta e, pentru el, adevărată «putere aleasă» a umanității, iar cultura în genere — o hipertrofie, plină de har, a bunălor maniere.

În primul act din Goetz von Berlichingen (versiunea din 1773), unul din personaje (Bruder Martin) spune un lucru curios despre vin: cînd un cavaler, așadar un războinic, bea vin, el își dublează virtuțile. Cînd băutorul e însă un cleric, el devine opusul a ceea ce ar trebui să fie. Pornind de la această observație, am putea întreprinde o analiză plină de învățăminte a diferențelor specifice dintre «calea regală» și «calea sacerdotală», așadar dintre exaltarea nebuloasă a spiritului activ, față cu împidicatăta ascetică a contemplativității. Voința pare a se risipi cu ceea ce dăunează intelectului. O anumită betie e căsătorită, în ambele cazuri. Dificultatea căii sacerdotale rezultă însă din tentativa de a obține, fără vin, efectul vinului. Betia spiritului e un apogeu al stării de trezie, un exces al cristalinității. Goethe pare să fi știut la 24 de ani mai mult decît știa Nietzsche la 25, cînd a scris *Originea tragediei*. Între dionisiac și apolinic el nu vede deosebirea dintre betie și vis. Amîndouă sînt ipostaze ale beției. Dar dionisiacul e betia tulbură a temperamentului cavaleresc, ofensiv, în vreme ce apolinicul e betia sobră a firii sacerdotale. Dionisiacul e exuberanța faptei, apolinicul e exuberanța reflexivității.

Dar invocarea vinului în acest context are, cred, și o altă semnificație. Ea exprimă haloul magic pe care Septentrionul îl atribuie unei băuturi mai curînd meridionale. Vinul e o flocare misterioasă instalată polar față de cordialitatea comună a berii. Vinul acționează prin concentrare, beră prin cumul. Cel dintîi se pretează la degustare, afirmîndu-se prin calități inefabile. Berea — spune Goethe tot într-un text de tinerețe — se dă pe gît cu un soi de eroică lăcomie («mit Heldenappetit»). Diferența dintre Nord și Sud este, intructivă, diferența dintre bere și vin. «Vinul nu se potrivește cu țările ceoase» — scrie undeva Ernst Jünger. Are dreptate. Berea e barocă. Halba are amplexarea stilului colosal, iar gulerul alb de spumă care o încoronază cu o bonomă exuberanță are turgescența ornației contra-reformiste. Luther opunîndu-se papei e spiritul berii opunîndu-se vieții de vie.

De reflectat la o geografie spirituală a băutorilor. Orientul — opunînd Europei caieul (Okakura-Kakuzo: «Caieul nu are arogația vinului, individualismul conștient al cafelei, sau inocența surzătoare a unei cești de cacao»).

Goethe — spune Constantin Noica — «este singurul geniu ce nu e deosebit de omul obișnuit». Și mai departe: «Între el și Eckermann, respectiv între el și tine, nu e decît o chestiune de grad. Reușita sa este de a veni cu *toată lumea* în cîmpul celor puțini». Dar ce înseamnă, în definitiv, a-ți asuma condiția omului obișnuit? Înseamnă a încerca să trăiești cuvințos *fără opțiuni unilaterale*: a funcționa fără referință la absolut (fie el un absolut filosofic, religios, sau de alt tip). Incapabil de radicalitate, omul obișnuit se convinge pe sine că te poți descurca și fără ea, ba chiar că lipsa ei e, în sine, o calitate morală. Cu Goethe, lucrul pare pluzibil și în asta constă simulan marea și limita «goethității». Goethe intruchipează — în chip solitar — reușita (sau nereușita) omului care trăiește la egală distanță de toate extremele; pentru el problema nu este «a alege»,

ci a-și asuma incapacitatea alegerii. De aceea — s-a spus — Goethe propune un ideal al totalității existențiale, mai mult decât unul al perfecțiunii. E un om tipic, adică o ființă a intervalului. I se potrivește o replică din *Prometheu* său: «Copiii mei — vorbește Prometheu oamenilor — nu aveți încă formă hotărâtă / Sinteți, harnici și leneși / Cruzi și blânzi / Zgîrciți și miostivi / Asemenea celor cu care vă înfrățește soarta / Asemenea animalelor și zeilor». Umanitatea lui Goethe este, într-adevăr, o astfel de *medie între contrarii*. Paul Klee — în multe privințe o natură goetheană — nota în jurnalul său un gând identic: «Există doi munși, unde este lumină și limpezime: muntele animalelor și muntele zeilor. Între ei însă se află vales crepuscular a oamenilor. Cînd unul dintre ei privește în sus, el apucă, premonitiv, un dor nestins, pe el care știe că nu știe, de cei care nu știu că nu știu și de cei care știu că știu». El bine, în vreme ce situația curentă a genialității e a excepției care, de pe culmi, se adresează placitudinii «campestre», genialitatea lui Goethe constă în a nu vorbi celorlalți ca excepție, ci din același spațiu cu ei. El nu vine cu nici un răspuns: vine doar să arate cum se trăiește exemplar, cum se trăiește pînă la capăt lipsa răspunsului. Problema lui Goethe, încă din tinerețe, e de a găsi o normă morală în absența unui criteriu moral cert. Și acesta e începutul cel mai onest al oricărei deliberări etice. Căci abia cînd mecanica oarbă a subzistenței, prudenta grăgară nu te mai pot absorbi, dar îți lipsește încă criteriul propriii tale eliberări, cînd nu ești nici în neantul fecund al speciei, nici în lumina dogmatică a spiritului, pe scurt cînd ești deopotrivă refuzat de instinct ca și de vocație, cînd ești la mijloc, într-o vale a destinului, într-un interval fără determinare, atunci abia se pune — în chip dramatic — problema bunei orînduiri a vieții tale. Legea morală nu are sens și autonomie decât în spațiul intermediar dintre somnambulismul comun al conștiinței și veghea ei perpetuă. În afara acestui spațiu, legea morală devine un subînțeles, o lege naturală sub care se trăiește fără efort. La nivelul individului-specie, ea se cheamă *bun simț*, iar la nivelul individului îndumnezit, ea se cheamă *sfințenie*. Și unul și celălalt își împlinesc *riguros* rostul, cel dintîi fără s-o știe, cel de-al doilea conștientându-i în deplină luciditate. Dar la mijloc? Ce poți hotări în nehotărîrea unui interludiu? Cum poți trăi cuvințios fără posesiunea justelor repere ale unei vieți cu adevărat cuvințioasă? Altfel spus: cum se *asteptă în chip decent soluția*, sfîrșitul intervalului, urcușul? Cu ce simț al ordinii se poate traversa dezordinea însăși? Iată întrebări în a căror tensiune condiția umană își dă întreaga măsură. Căci ea este *condiția tipică a intervalului*, interogațivitate pură, străluminată, cînd și cînd, de eroismul speranței. Cînd îți chei ceva ca certitudine, poți trăi în conformitate cu ceea ce știi. Cum vei trăi însă în conformitate cu ceea ce nu poți decât spera?

Cu viața sa (în care opera îi e integral absorbită) Goethe pare a da acestei dileme o șansă de rezolvare. În orice caz, cultura lui Goethe și înțelesul goethean al culturii nu sînt de priceput în afara acestei tensiuni a intervalului, evocate adineori. Căci cultura e — pentru Goethe — modalitatea optimă de a traversa intervalul, acceptîndu-l ca interval. Cultura nu e un «în sine», o valoare autonomă, un absolut. În cuprinsul ei nu se află soluții de viață. Dar ea singură poate face suportabilă lipsa de soluție. Cultura e cel mai onorabil mod de a fi sceptic, cel mai înțelept mod de a aștepta înțelepciunea. Trebuie să tîni mereu dincolo de cultură, cu conștiința însă că *prin ea* ajungi dincolo pe calea cea mai sigură. Cultura e, pe scurt, cel mai bun drum către orice altceva. Și întregul farmec al spiritului goethean constă în înțelegerea culturii ca *pragmatică a intervalului*, ca strategie a unei indefinite expectative. Omul este, prin definiție, ființa care așteaptă. Iar cultura e gestul în care se concretizează așteptarea sa.

Într-o poezioară satirică de prin 1772, Goethe face o caricatură a «recenzen-tului». Comentator al cărților altora, el seamănă cu un musafir care, după ce se înfruptă din bucatele gazdei, le critică. Dar tocmai în această perioadă, tînărul Goethe publică în *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, 56 de recenzii care merită mai multă atenție decât li se acordă îndeobște. Sînt note de lectură după cărți felurite, acoperind un teritoriu cultural enciclopedic: filosofie, istorie, politică, religie, artă, literatură, etc. Cu un aplomb stupefiant, cu o siguranță a opiniei și o nonsalanță a judecății clasabile undeva între imperpență juvenilă și genialitate, Goethe se pronunță tranșant asupra unor opuri solemne și asupra unor autori de solidă consacrare academică. În aceste recenzii — dintre care amabile sînt doar cîteva — facem cunoștință cu un Goethe dominat de spiritul crizei și aflat în plină autarhie intelectuală. De nicăieri nu rezultă — cum a fi normal la un tînăr — ce «maestrii» spirituali îi guvernează lecturile, ce repere, ce «idoli» are. Recenzentul pare format prematur, categoric pînă la suficiență, ironic, dezînhibat, non-conformist. Din fiecare text răzbatе un anti-universalism tenace, un insolit relativism etic și un senzualism înțelept, de atmosferă *rousseauistă*. Tipic e epitetul compromițător pentru lucrările recenzate este *unbedeutend* («neînsemnat»). Un profesor din Jena scrie despre Homer «cu tonul neînsemnat al cumințeniei profesoriale». Cutare portret e pictat «luminos, cuvințios și neînsemnat». Polemica anti-didactică și anti-speculativă e ubicuă: «Mai bine neștiutor decât atât de învățat» cum sînt unii universitari — stă scris într-una din recenzii. Nimic nu e mai dăunător în materie de bucurie estetică — se spune într-alta — decât teoria (*ein schädliches Nichts*, «un nimic pagubitor»). «Domnul să ne păzească simțurile și să ne ferească de teoria senzualității». Teoreticianul e, în cel mai bun caz, stîrnitorul vîntului de care focul natural al artistului are nevoie ca să ardă. Autorul unei lucrări academice nu e decât un constructor de *Terminologiepagoden*. Iritat de orice afectare savantă, tînărul Goethe nu e mai puțin indispus de orice abuz idilic și sentimental. Gessner îi face teatral, pentru că reduce contactul cu natura la convenția «vizitării» ei. Shakespear e mare, întrucît nu moralizează dulceag. Exaltările naționaliste sînt ridicole. (*Römerpatristismus*!). Între exaltate și imaginație, se optează pentru cea de a doua (o pictură — un Rembrandt de pildă — poate fi excelentă, chiar dacă personajele sînt investimîntate fals din punct de vedere istoric). Dar între rațiunea voios tolerantă și «tirania morocînoasă a a vîrreți preferată e cea dintîi: «Voltaire, Hume, La Mettrie, Helvetius, Rousseau și întreaga lor școală au făcut mult mai puțin rău religiei și moralității, decât asprul, bolnavul Pascal și școala sa».

Dincolo de unele semne ale vîrstei și de unele semne ale timpului și dincolo de unele vehemente benigne în fond, recenziiile tînărului Goethe au o prospețime și o impetuozitate tulburătoare. Transpare în ele o libertate a spiritului care nu e a unui tînăr năbădăos și prea sigur de sine ci, dimpotrivă, a unei maturități timpurii și, am spune, structurale. O maturitate de tip intuitiv, care percepe adevărurile globale, înainte de a avea răgăzul treptatei lor deduceri din experiență și lectură. Că uneori judecata tînărului recenzent e prea tăioasă? Dar maturitatea lui Goethe nu se substituia tinereții lui, ci o rotundea doar. Iar tinerețea are orgoliul subtil de a nu pune întrebări decât mimînd posesiunea răspunsului. Orice tînăr acceptă să fie dăscălit, cu condiția să fie dăscălit ca unul care știe deja. E un minim de tact pe care el îl cere celor mai în vîrstă. Tînărul Goethe începe și el prin a ști. Doar că el știe, adesea, și ceea ce nu știi tinerii ceilalți. Unui filosof grăbit să-și alcătuiască prea devreme sistemul, el îi dă, iată, un sfat

de o stranie înțelepciune: «e bine să-ți construiești o colibă, dar să nu o așezi lumii înainte de a fi locuit în ea — cu prietenii tăi — cel puțin nouă ani». Că bătrânească răbdare în sfatul acesta, cât respect și cât încredere în curgerea binecuvîntată a timpului! Și cât simț al răspunderii pentru destinul public al trudei proprii!

Acesta e tânărul Goethe: un bătrîn puber care știe de toate și care știe mai ales că *va sfîrși prin a-și sfîrși* esențialul. S-a vorbit mereu de cultul lui Goethe pentru imediat. Dar, ca tînăr, el trăiește mai ales viitorul ca pe un imediat, ca pe imediatul infinit dezirabil al faptei și al cunoașterii. La sfîrșitul unei scrisori către Charlotte Kestner (19 iunie 1775), Goethe precizează, înainte de a pune data, locul unde se află: «Altdorf, la trei ore de Gotthard, pe care îl voi urca mîine». Nimic mai goethean decît această capacitate de a programa în chip ferm și încrezător imprevizibilul zilei de mîine. Nimic mai goethean decît instinctul de a aștepta — nouă ani măcar — momentul optim al unei ascensiuni. Din această perspectivă, recenzentul Goethe nu e un simplu comentator, un musafir mofturos pe la mesele altora. El e un bun gospodar care însă nu vrea să-și facă publice prea devreme coliba și bucatele proprii. Un tînăr care — spre deosebire de mai toți tinerii — nu se grăbește să îmbătrînească.

Cît despre distanța, în aparență vanitoasă și superficială, pe care Goethe și-o ia față de sfera teoreticului, ea nu e, nici ea, a unui tînăr oarecare, de un nerăbdător empirism. Distanța aceasta exprimă o intuiție pe care Goethe pare a o fi avut încă de la 19 ani și care ni se pare «fenomenul originar» al întregii sale personalități. Într-o scrisoare către profesorul Oeser, cel care îl stimulează cu pricepere dotația plastică, Goethe spune (9 noiembrie 1768): «Cît de categorică, cît de revelator adevărată mi-a devenit opoziția ciudată și aproape de neconceput, potrivit căreia atelierul unui mare artist ajută în mai mare măsură evoluția unui filosof sau a unui poet începător, decît sala de conferințe a înțeleptului universal și a criticului». Goethe a simțit, așadar, din prima tinerețe, că, pentru el, calea cunoașterii nu era pedanteria erudită sau construcția metafizică, ci productivitatea artistică, ofensiva creatoare pură. Goethe a intuit, a consolidat în sine și, în cele din urmă, a înfrunghiat un tip de gîndire cu profil neconfundabil în metabolismul european al spiritului: *gîndirea artistică* (*das bildnerische Denken*, i-ar fi spus Klee), distinctă de gîndirea speculativă, de cea științifică și religioasă. Despre această specie a gîndirii, caracterizată printr-o inegalabilă competență a concretului, printr-o priză directă asupra misterului și printr-un nimb cosmologic pe care filosofia l-a pierdut îndată după presocratici, ar fi de scris o carte, cea mai nelivrăscă din cîte s-au scris. Goethe a Leonardo da Vinci ar fi modelele ei absolute. Goethe mai ales, care, pentru a deveni simbolul «omului ca toți oamenii» a trebuit — cum o arată primele sale scrisori — să fie altceva decît un tînăr ca toți tinerii.

Desăvîrșirea prin Goethe

Mai de mult germanistul I. Gherghel, mai de curînd istoric literar Ion Roman, cu documentația sporită și cu mai sever examen comparativist, au trasat amănunțit harta răspîndirii operei lui Goethe și, implicit, a ideilor sale în aria culturală române. Izbesc înțirzierile, ezităriile, hiatusurile, sincopile, eclipsele prelungite, denivelările. Abia la 1842 avem prima traducere integrală, un *Werther*, fără semnătură traducătorului, identificat ulterior în persoana dascălului brașovean Gavril Munteanu. La acea dată, evident, efectele asupra publicului nu mai puteau atinge proporțiile vate, bunăoară, în Franța, unde între 1776—1797 se înregistrau, nici mai multe nici mai puțin, opțișprezeze tălmăciri, prînd o furioasă frenetie «wertheriană». Cîtoroi «Albinei Românești» editată de Asachi la Iași, informați prompt de moartea lui Goethe, puteau parurge în anunțul de la 14 aprilie 1832 și citeva versuri din *Hermann și Dorothea*. Dar în întregime sa poemul avea să vadă lumina tiparului doar la 1884, nu înainte ca eroul să fie ținta sarcasmelor lui Hasdeu în *Trei crai de la rădărit*. Este ilustrativ pentru incertitudinile începutului soarta traducerii din *Hermann și Dorothea* făcută de A. D. Xenopol în timpul studiilor în Germania, gata la 1870 și, totuși, niciodată tipărită. Opera culminantă, *Faust*, n-a fost scutită nici ea de avaruri și tergiversări. Deși C. A. Rosetti se exalta la lectura sa încă din 1845 (probabil în versiunea franceză datorată lui Gérard de Nerval primită elogios de Goethe însuși), iniția încercare de transpunere românească datează numai din 1862, într-o gînuță stilistică rebarbativă, spre exasperarea neputincioasă a lui Maiorescu. Dificultățile de limbă, insurmontabile pentru V. Pogor, chinuitoare în continuare pentru Ion Gorun, Iosif Nădejde, I. U. Soricu ș.a., au constituit obstacole inhibitive multă vreme. Odată cu acumularea experienței, se înmulțesc inițiativele, uneori chiar fără stimulentele tiparului, într-un fel de reculegere și intimă înălțare către culmile spiritului, ca o ultimă și suverană cuminectură. Conștiința nevoii de recuperare îndeamnă la încercări repetate de mîdiere a limbii noastre poetice pentru o cît mai suplă restituire a valorilor goetheene. Receptivitatea în creștere față de *Faust* în ultimele trei decenii intervine simptomatice. Traducerile se succed în ritmul etalat de Anglia în preajma lui 1850. La tălmăcirea lui Blaga din 1955 s-a adăugat repede o alta semnată Ion Iordan iar pe amîndouă le concurează acum, Ștefan Aug. Dolnaș. Simultan, specificității neincluse în evidența lui Ion Roman, atestă că lucrul cu osîdie în aceeași direcție încă doi competitori. La 29 aprilie 1956, N. Tacuș-Albu, pe vremuri grețel al Interferențelor Goethe — Eminescu, îl vestea pe Tudor Vianu despre încheierea efortului de a împrumuta lui *Faust* vestmintă românească (*Bio-bibliografie T. Vianu*, B.C.U. Buc. 1967, p. 270). După cîțiva ani, la 6 dec. 1961, profesorul ieșean Al. Claudiu își aureola activitatea, fiind în măsură să respire și el mîmuit după terminarea de transpus a primei părți din *Faust* (Gh. Cardaș: *Documente literare* 2, Buc. 1972, p. 98).

Pe cît de anevoie s-a împămîntenit opera goetheană în spațiul nostru de cultură, pe atît de activ-catalizatoare s-a dovedit înțîlnirea cu spiritul lui Goethe pentru

citeva personalități chemate să deschidă, nu numai în domeniul literelor, orizonturile afirmării resurselor creatoare românești. Din perspectiva timpului, apare simbolică preferința lui Maloescu, în cadrul selecției *Afismelor* de Schopenhauer, pentru acea pagină ce-și ascunde înțelepciunea goetheană cristalizată în versurile:

« Volk und Knecht und Überwinder
Sie gestehn zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit »

tălmăcite de mentorul Junimii astfel: « Popor, slugă și stăpîn / Toți o spun după dreptate: / Ferice-ia omenescă / Stă în personalitate ». La rugămintea expresă a criticului, nesatisfăcut de performanța sa, Eminescu n-a lăsat o variantă comunicată postum: « Spun popoară, sclavi, regii / Că din cîte-n lume-avem, / Numai personalitatea / Este binele suprem ». Cu o ambiție greu de egalat, Titu Maiorescu n-a făcut pînă la adînci bătrîneți, decît să-și concentreze întreaga energie spre a înfrupta, în propria comportare, « binele suprem » invocat de Goethe. Cum se știe din *Insemnările zilnice* date la iveală după 1936, atașamentul goethean al lui Maiorescu datează din epoca formării sale, pe băncile gimnaziului Vienez Theresianum. Ce nu s-a remarcat este faptul încărcat de consecințe speciale, că direcția și intensitatea acestui atașament au fost condiționate de lectura biografiei scrise de G. H. Lewes, admirator al lui Carlyle, căruia o dedica explicit pentru « rarele și nobilele sale calități ». În evoluția spirituală a acestuia din urmă, contactul cu preceptele pedagogice, din *Wilhelm Meister* și traducerea cărții înșăși reprezintă o apoteoză. Nu-l loc aici, din păcate, pentru detalii. Le-a sintetizat de mai mult J. M. Carré în studiul *Goethe et l'Angleterre*. Pe scurt, literatul englez a descoperit în clasicul german acele certitudini morale pe care nu le oferea nici puritanismul protestant, prea rigid, nici idealismul romantic prea detașat, sedus de vîlurile unui frumos abstract. Îl frapază, în primul rînd, elogiiu adus acțiunii, disciplinării pe calea muncii, lucrului bine făcut, împotriva diletantismului, printr-o desăvîrșită stăpînire de sine, armonizare a sufletului și minții spre a depăși impulsurile haotice, obstrucțiile primitive, fanatice, prejudecățile sterilizante, Entziasmul lui Carlyle, consolidat prin pelerinajul la Weimar, discuțiile nemijlocite și corespondența cu Goethe, se concretizează într-o suită de oesuri menite să acopere cîntărele voci dispuse a căuta pete în soare; în același timp naște prozeliții, iar printre ei avea să se numere George Henry Lewes. Revine acestuia, mai puțin înclinat către mistica ideilor eterne, să pună în valoare aplicat, deloc protocolar, componentele personalității celui ce a dat naștere lui Goethe, nu dintr-o « inspirație divină » ci ca reflex al umanității sale complexe, capabile să se exprime în cele mai înalte forme de artă, așa cum întîmpina existența cu cotidiană voluptate și patetică luciditate. Osmoza lăuntrică a savantului și artistului, vocația manifestă pentru perfecțiunea majestuoasă de tip elenic vin să răspundă în biografia publicată de G. H. Lewes la 1855 tuturor acuzărilor trecute ori viitoare de egoism și imoralitate. Răsunetul său urma să fie imens pînă și în patria lui Goethe. O primă versiune germană, realizată de Frese, era gata. În decembrie 1856, se reedita în sept. 1857, în martie 1858 și, pînă în 1903, cunostea 13 reîmpăriri. Paralel a mai circulat o versiune semnată Lippert, care urcase și ea în 1902 pînă la a 7-a ediție. În Franța, a produs încă monografie, o « adaptare », elaborată de Alfred Hédouin cu lucrare autonomă la 1866, însă avînd la origine o serie de folioletoane apărute între 1861—1862, ce comentau pas cu pas cartea. lui Lewes (cf. F. Baldensperger: *Goethe en France*, 1920). Mediul vienez va fi luat act de ea, desigur, de cum a început să i se ridice faima pe firmamentul german, adică exact perioada petrecută de Maiorescu

la Theresianum. Prin mijlocirea teatrului, avusesse prilejul încă de copil să se familiarizeze cu *Torquato Tasso*, cu *Faust*. Începutul anului 1856 îl găsea preocupat să restituie anume volume din Goethe împrumutate de la un alt gimnazist pentru ca, spre final, să tatonese mărunt tălmăcirii din poezii. Însămăririle *Junimului* pe 1857 debutează cu prevederi metodice: « Îl cunosc pe Shakespeare mai tot acum — nota Maiorescu la 7 ianuarie, — mă așuc apoi de Goethe ». La 24 ianuarie părea satisfăcut de progrese: « citec necurmat Goethe ». Venise momentul să culegă oarecare orientări din exegeza la obiect. « O biografie a lui Goethe — înseamnă la 25 ian. — îmi făcu o impresiune foarte neplăcută ». Radical alse se înfățișa situația la 18 aprilie 1858: « Tot timpul m-a preocupat biografia lui Goethe de Lewes (tradusă de dr. Frese), un om pe care am învățat să-l stimez din această scriere, fără să mai știu altceva despre el... Am găsit la Goethe, în istoria evoluției lui spirituale, unele trăsături care coincideau mult cu mine, care uneori erau scoase din sufletul meu. Și în critica lui Faust... Acela luptă, pretutindeni frustrat și totuși necesar, a adevăratului spirit spre mai multă lumină, împotriva vulgarității care neagă tot ce e superior, acum am înțeles-o ». De fapt, înțeluse cheia personalității lui Goethe, perpetua aspirație spre auto-perfecționare, care va fi și axul comportamentului său. De aceea, îl păstrează pe Lewes în mare stimă, mai departe. Mutat la Berlin anul următor, înscris în capul listei de lecturi efectuate, biografia englezului. În aprilie îl cita ca martor într-o dispută asupra *Afinităților electice*, la 3 mai 1859 se oferea să-l trimită pe Lewes surorii sale, la Brașov: « Este o lucrare splendidă pe care trebuie-o cunoști de dragul lui Goethe ». Exemplarul respectiv, oricît va mai fi circulat, a poștopit într-un tirziu în depozitele Bibliotecii Centrale Universitare din București, unde poate fi consultat și astăzi (cota I 10523). Este, cum bănuim, « der dritte Auflage », ieșită de sub tipar în martie 1858, în două volume mici, format « de buzunar », într-o legătură de plînză bleumarin, cu cotor ornamentat auriu, avînd textul cules integral cu sfîcioasele caractere gotice. Ambele volume poartă pe coperta interioară stampla ovală cu numele posesorului, care — în interior — a lăsat felurite urme de lectură: sublinieri, semne exclamative ori de mirare, lapidare reacții, ici colo cite un « schön », « ad quid? », un « N. B. » sau « nein ». Cînd, la pag. 42 înțelnește un paragraf ironic la adresa frivolității franceze, îi dă prompt dreptate: *sehr richtig*. O pleoară pentru îndrăzneala acțiunii, la pag. 163, îl face să se gîndească la Seneca, din care adaugă sentențioși în margine: « Multa, non quia difficilia sunt, non audemus, sed quia non audemus difficilia sunt ». O înfrîntă de frază subliniată la pag. 296 capătă rezonanță de adevăr axiomatic: « Nie war ein grosser Mann einzam ». De timpuriu, așa dar, Titu Maiorescu împărțea convingerea că afirmarea preeminenței exclude sătitudine, izolarea. Odată mai mult, primea un imbold înclinății lui orgoliosă către sociabilitatea calculat întregînută pe băncile școlii, apoi la Junimea și în ambianța politico-ministerială. Nu încapă îndolai, exegeza goetheană întreprinsă de Lewes a furnizat repere capitale pentru evoluția intelectuală și structura etică a lui Maiorescu într-o direcție în stare să-l ferească alt de « wertherianismul » ostentativ afișat în epocă, cu vane pretenții de rafinament, dizolvant șișiferant, cit și de riscurile imobilismului, detașării solemne, glaciale, în zonele unui « olimpianism » abuziv redus la speculația seacă, inflexibilă, declorofilizantă.

În treacăș mă menționăm, exegetul goethean se menține în atenția generațiilor ulterioare de cînturari români. Zece ani mai tirziu, A. D. Xenopol, dus la Berlin să-și pregătească o fertilă carieră de istoric se adîncea în Goethe călăuzit de Lewes, cum specifica în scrisoarea de la 25 august 1869 către Iacob Negruzzi. La 1894, C. Dobrogeanu-Gherea angaja numele său în desfășurarea argumentației despre « artiști-cetățeni ». A continuat să incite la meditație asupra înțeleptului de la

Weimar ca exemplu de asumare exuberantă și exercitare fără rigidități dogmatice a prerogativelor spiritului.

Exact în 1900 reiese situația de tânăr student, plecat să se specializeze în Germania, viitorul eremit sociolog, fondator al investigațiilor pe teren, Dimitrie Gusti. În „autobiografia unei vieți”, făcută publică postum (Opere V, Buc. 1971), el înalță plin de îndoieli și de întrebări, la vârsta de 19 ani, — „Nelinști, obosit, nemulțumit, marea a fost pentru mine o mare și salvatoare revelație... eram în căutare febrilă. Weispiritul și opera celui mai complet om pe care am întâlnit-o la produs, pe Johann Wolfgang Goethe... De la Goethe am primit o adică înfringeri, mai mult decât extraordinară și for le datoriesc în cea mai mare parte forma mea sufletească și ca personalitate. Cum am venit în contact în Weimar cu Goethe, sufletul meu prin uscat, sub influența lui Kant, a luat un grad de căldură, de emoție și de sensibilitate necunoscută până atunci. De la Goethe am primit lecția dinamică, pe care n-am uitat-o nici astăzi (1954, momentul redactării — n.n.) de curaj, de viață, de civilizație, de îndrăzneală și modeste. În căutarea mea, în sfârșit, am găsit la Weimar un profesor incomparabil, pe care l-am simțit ca pe un contemporan, ca și cum ar fi trăit, căruia mi s-a părut că începusem de la el răspunsul la toate chestiunile, care primeau viața mea în acel timp, vizitarea Weimarului la aspect de ritual iar „Das Goethe Haus” capătă profunzimea templului, unde nu numai oficiarii „cultului” goethen revin obligatoriu. Se întîmpla, astfel, cu D. Gusti în 1914, dar și un străin de „tagărul” ca să-l întîlnesc pe criticul Mihail Dragomirescu, în august 1907, în vederea peripetului sacru (cf. Gh. Cardas: *Documente de literatură* 2, 1973, p. 283). Pînă tîrziu, studentul, profesorul de filosofie Ion Petrovici care nu lungea deosebi în pragul deceniului patru să calce pe pămîntul legendare rezidente (vezi însemnările de drum la „La Weimar” din vol. *Peste hotare*, Buc. 1931). Tradiția sa — cărată și se continuă — în 1958, romancierul și omul de teatru I. M. Sadoveanu avea să scrie: „și... Inedinitele datorite noticiilor profesorului Vianu trecerea prin Weimar (cf. *Biobiografia* înedită). Cel mai recent pelerin, prozatorul Romulus Rusan, omul de *„Biobiografia”* în „România literară” din 24 sept. 1981 iar textul său, pe lingă viziunile pe care, oferă în plus surpriza unor constatări, reacții, ecouri similare cu cele înecate la 1900 de Dimitrie Gusti. La acesta ecourile s-au sedimentat și s-au încrestat în conșul vital al unei întinse activități nutrită de confruntarea cu realul, în cursul explorărilor sociologice inițiate în regiuni caracteristice ale țării. Noțiunea tipic goethiană de personalitate, D. Gusti o introduce și în ridicările monografice pe teren cu ajutorul echipelor studențești, în sensul relevării autonomiei colective printr-o

Preocuparea presigiosului sociolog, trăsnit din lecția lui Goethe, este și-aștăpînă, de-ași coordona existența, aptitudinile, trăirile, interesele, ispitele, în scopul înfrînării durabile, se regăsește deopotrivă de exemplară, la generația de după el, în cazul lui Tudor Vianu. Goetheanismul său nu se restrînge, nici vorbă, la faptul de a fi scris, cînd și cînd, texte mai scurte, mai lungi, ocazionale sau erudite despre existența magului de la Weimar. El s-a pronunțat doar în 1932, la comemorarea centenarului morții, despre actualitatea învățăturilor transmise de Goethe, însă ele rodiseră cu mult înainte în cutetul și ființa sa, însetate timpuriu de cunoaștere, de frumos și adevăr. A început prin a-i pretui poeziile la vîrsta juvenilor avinturi lirice dispus să se transpuie în atmosfera lor meditativă ori să le încerce numai sunetul, sau un diapazon dătător al tonului lui, adecvat. Că se produsee ceva mult peste accidentalul contact epidermic stă dovadă faptul știut de a fi purtat poeziile lui Goethe în ranța pe cînd era mobilizat ca elev artistilor în primul război mondial. Gestul îl definește și totodată reflectă o ambiantă matur-receptivă, înflăcătată în asimilarea valorilor universale de contingentele care stîrniseră aiurea deziceri oportuniste sau chiar negării xenofobe. În introducerea la cartea sa citată mai sus, francezul Jean-Marie Carré își amîntește cum pe front fiind, în aprilie 1915, i-a fost dată umilina de a vedea în « *Revue des Deux Mondes* » transferată brutal asupra lui Goethe teribila ură stîrnită de agresiunea germană. În paranteză e de semnalat că excelese respective și-au primit cuvenita replică la noi (vezi articolul: « *Franța, războiul și marile învinuiri* » din revista « *Flacăra* » nr. 41, 1915). Pînă să absolve la Viena, la Tübingen, stagiul universitar supreme, Tudor Vianu stăpînea o bună cunoaștere a ansamblu a operei lui Goethe. Dovadă siguranta cu care depisteză filiațiile goetheene în cugăturile lui. Blaga *Pietre pentru timpul meu*, avizat comentate în « *Sburătorul* » din 7 iunie 1919. Comentatorul înc studența la ora aceea, și stă despărți apele de uscat, avea o echilibrată opțiță asupra ierarhiilor, operfect distincția exactă între aluviunile energetice primite de la Nietzsche și insulele doctrinale de sorginte goetheană, ivite acolo unde filosoful în devenire medita la « *drepturile personalității libere și originale* ». Vianu are pe loc citatele demonstrative din *Hermann și Dorothea* din *Faust*. Are și fermitatea de judecată să observe inaderențele provizorii ezitare, fragilitățile, să tragă concluzii nete: « Individualitatea autorului nostru nu s-a fixat încă într-o atitudine sigură și hotărîtă. Pînă la personalitate mai e o cale ». Contează mai puțin, aici, înfrăpterea diagnosticului critic, cît preocuparea în sine de *personalitate*. Insuși Vianu era în căutare: contururilor personale, tatona direcțiile unei sedimentări fertile, nescutit de frămîntări, oscilații pînă aproape de prăbușiri în haos, mîrturisite dureros de franc în corespondența cu prietenii, cu Simon Bayer, Marcel Romanescu ori Ion Barbu, din 1916 pînă după 1922. Din mîrturisirile lui epistolare se observă imediat că gestul de a-i purta pe Goethe în ranța de temporar războinic i-a slujit, prin afîntări, sugestii, îndemnuri, în lupta proprie pentru limpezirea lăuntrică. Se vede că avea bine încrustat în minte dictonul goethean servit lui Blaga: « *Acela își merită libertatea care o cucereste în fiecare zi* ». Asta însemna în cazul său, în condițiile date, mai înții de toate să nu abdice de la comandamentele dialogului spiritual, să-și asigure — în pofida Împrejurărilor sumbre, brutale și abrutizante — capacitatea de a răzbate spre altitudinile purifică

toare ale gândului sigur cumpănit, eliberator. Ca Maiorescu altădată, simte acum nevoia comunicării, desăfoară o strategie persuasivă, dirijează, cu ajutorul poeziei, susținute «focuri de baraj» pentru a preîntâmpina și evita capcanele izolării. Numai agitațiile momentului și lipsa confortului sufletește îl împiedică să formuleze prietenul un ideal asemănat celui stabilit între V. Părvan și M. Simionescu-Râmnicleanu: «amindoi puseseam la cale ca un scop ... «sublim» să ne așezăm la țară ... și să reînnoim pe Goethe-Schiller!» (V. Părvan: *Correspondențe* și octe, 1973, p. 390). Practic, existența confidențială era necesară lui Vianu ca tampon contra oscilațiilor epuizante, pentru a se «descăra» de prea plinul propriului zbucium. Un semn de viață, adică certitudinea schimbului de idei nefectat de distanțe, de evenimente, îi ridică tonusul: «Cum m-a calmat, cum m-a restabilit sufletește scrisoarea ta ...» (Către Marcel Romanescu, la 26 iulie 1916). Din aceeași scrisoare rezultă un acut sentiment al alterității, căutăta ca balsam și temel în așteptarea înfăptuirilor chemate să-l confirme: «Cînd mă aflu în viața cuiva care nu mi se poate apropia sufletește, încerc un sentiment de jenă, mă restrîng, aproape mă umilesc în tendința mea de a nu accentua deosebirile de natură. Față de tine am sentimentul completei revărsări a personalității (s.n. — G.S.); simt că în tine eu nu apar ca o surpriză, care poate fi uneori și ridicolă, că impresia ce o suscit se aștește pe un fond înțelegător». (T. Vianu: *Correspondențe*, 1970, p. 169). Cîteva luni mai târziu doar, în noiembrie 1916, se confesa lui S. Bayer: «Cît de mult aș vrea să te văd o zi, numai una, să fim împreună — aș vrea să-ți spun atâtea și desigur aș vrea să ascult atâtea». Din partea sa, refrenul obsedant: «grijile», «nemulțumirile», «neliniștea mea de fiecare clipă». Despărțirea de prietenii îl duce într-o stare de dezarticulare, de impotență agravată mental: «sînt deosebit de puțin timid ca avînt intelectual», îl previne tot pe Bayer la 6 decembrie, certificîndu-l: «Crearea, cel puțin la mine, rodește în dispoziții fericite». (loc. cit., p. 50). Unde Maiorescu să nu-l reamintească pe Goethe? «Fericirea omenească / Stă în personalitate! Pe fondul instabilităților tinereții lui Vianu filonul goethean se instalează tocmai în aspirația concomitentă către formă, către echilibru și perfecțiune. «Mi-am propus să mă corijez — scria la 12 XI 1917 — să fiu totdeauna mulțumit. Numai de-o dată pusă mă în de cuvînt». Natural, va recidiva, avînd scuza vârstei. Dar nici nu va ostensi să răvinească, din adîncul ființei ultragrate, aerul înălțimilor. La capătul altor repetate experiențe tulburi, alunecări, conștient de criza parcursă, îl face pe Ion Barbu, martorul introspecției necruțătoare: «Am reluat, aștăzi, toate ostensiile pe care le trăiesc de patru, cinci ani încoace. Lupta cu mine însumi, aspirațiile, dorința sălbatică de a se dezvolta în mine iluzia germenului de perfecțiune ... Îmi spun că trebuie să luptăm, să ne sprijinim ... Vezi de răspunde-mi, spune-mi că lucrezi, că nu te mai frîmînti, că te cuști. Dacă nu învingi în viața ești un ticălos. Aplecare drapelilor n-are niciodată nici o scuză» (scrisoare din 9 iulie 1922, loc. cit., p. 43—44). Efectul salturii nu întîrzie să se arate, subliniat în răspunsul lui Barbu, la 29 iulie: «Mai întîi scrisoarea ta a avut darul să mă zgîlție și să-mi întoarcă ochii spre propria *anarmonie* (s.n. — G.S.). A fost un strigăt adevărat și l-am înregistrat cu carnea tremurînd pe mine». Urmează o observație ce poate cîntări greu în aprecierea generală a personalității lui Tudor Vianu: «Cît de mult te prețuiesc și te iubesc eu, unu!, așa frîmîntat cum ești! Nici pe departe nu aduci cu recele și doctul estet de mai acum cîțiva ani. Pe acela îl admiram, dar să-ți spun drept: nu-l iubeam. De tine, cel de acum, mă leagă însă o caldă dragoste de frate». (Ion Barbu în *Correspondențe*, 1982, p. 267—68). Procesul avansează grabnic, după cum trădează exclamațiile goiardiace ale «fratelui» Barbu, la 10 oct. 1922: «Tonul ultimii tale scrisori mi-a plăcut. E alegro, e vivace ... aproape ca focu: are douăzeci și patru de ani, cit autorul. Bravo! Aferim!» Redevenit stăpîn pe sine, la 24 de ani, Tudor Vianu se înfățișa celuilalt în perfectă

formă, *fericit*. Tonul său «con fuoco» vorbește limpede că ajunsese aici nu prin ardeza renunțării, ciunțiri ale elanului vital, sălbăticie mortificări. Lucra asiduă la teza despre Schiller și comparativ, se pătrundea tot mai definitiv de modelul goethean: «perfectia personalității libere de conflicte interioare, ajunsă la plenitudinea armoniei estetice» (*Fragmente autobiografice*, Opere I, 1971, p. 159). Departate de la faze abstracție, această armonie presupune prealabile și continue confruntări cu lumea, legături, contacte, o poziție activă. Cîntecul lui Lynceus din partea a doua a lui Faust, l-a sunat mereu în urechi: «Născut pentru a vedea, / Pus să privesc, / Jurat turnului, / Lumea îmi place». Cînd elaborează, după 1944, o teorie a «spiritului constructivist», esteticianul nu executa un gest de improvizație oportunistă și se situa în linia vechilor sale comportamente goetheene, adeziunea lui verificată în tot ce a întreprins la preceptele din *Wilhelm Meister*: «Ceea ce are însemnătate este să pricepi ceva bine și să-l poți face ca nimeni altul în jurul tău».

În convingerile și atitudinile inspirate de Goethe, Tudor Vianu s-a înțilnit adesea, în perioada maturității sale, cu anatomopatologul Francisc Rainer, frecventori în comun ai cercului democratic din jurul «Vieții Românești» mutată la București să înfrunte ascensiunea gorilelor fasciste, pericolul însoțirii gîndirii, prigonite de mistica sloganelor. Într-o evocare tîrzie, din 1962, Vianu insistă asupra afinităților goetheene din totalitatea manifestărilor lui R. Rainer: «Acest neostenit cercetător a apărînt tipului faustic al civilizației noastre». Mărturiile colectate din cele mai diverse izvoare, de la cei ce l-au cunoscut sau din proprii adnotări în Jurnal, în *Correspondențe*, converg în a ilustra statonul său cult pentru Goethe. A fost și el pelerin la Weimar, de unde specia soției la 28 sept. 1911: «M-am dus numai-decît să văd casa lui Goethe. Am stat cinci ore și am plecat cu regret. Aș fi pierdut mult dacă nu aș fi văzut-o». (I. Th. Riga — Gh. Călin: *Dr. Fr. I. Rainer, 1966*, p. 40). Este de bănuț că a întîrziat în fața colecțiilor botanice ori de minerale spre a-și verifica datele culese din maestrul său de anatomie celulară, R. Virchow cu a lui Goethe *als Natur Forscher* ... de la 1861. Paralel cu preocupările științifice îl captiva în opera lui Goethe credința în perfectibilitatea umană exprimată cu forța contagioasă a creației artistice desăvîrșite. Vianu relata că savantul biolog putea să reproducă oricînd în conversații pe de rost, lungi pasagi, poezii întregi, cum ar fi *Oda la craniu* lui Schiller sau *Daimon*. Publicat postum, *Jurnalul de la Iași* tinut de Rainer în perioada 1914—15 relevă funcția terapeutică a apropierii de Goethe într-un moment de cumpănă, gravat înjunțit, sfîșiat pînă la disperare de senzația lipsei de unitate, deși muncea enorm în laborator ori la catedră, cu maximă dăruire și luciditate. Tocmai luciditatea îl determina să se supună necontenit examenului necruțător, suspicios față de semnele insidioase ale rutinei: «Am un capital oarecare de fapte științifice, am conștiința de ideile generale ale unor oameni înaintați, îmi închipui cum ar ataca el chestiunile. Într-un cuvînt, sînt onest. Și știu că prin această adunare a serviciilor celor din jurul meu. Dar n-am o viață științifică, personală, adică o personalitate științifică. Îmi și lipsește centrul de cristalizare pentru cunoștințele mele: o concepție vie despre om». (joi 4 dec. 1914). A doua zi, revine imperativ: «o personalitate intelectuală bine reliefată». Peste o săptămînă la 11 dec.: «Pînă ce nu va trăi în mine o concepție largă și bogată asupra substanței vii, nu voi scăpa de zbuciumul acestor cu pregătirea lecțiilor». Turul de orizont la început de an îi dă dreptul să constate un real progres. Totuși exigențele nu slăbesc și își mobilizează mai îndrîjit forțele: «Poate că în curs s-a întîrziat mai mult, așa încît a joi preponderent, sentimentul că *deoarece trăiesc nu-mi rămîne altceva de făcut decît să lupt pentru biruință*. În ce va consta biruința, n-aș putea să spun. Deocamdată știu că vreau — și mi se pare că am să pot — să pătrund cu un pas mai sigur în lumea ceea a problemelor mari omenești (și sufletești), care ne atrage pe toți în mod miste-

rios, ne fascinează. Mai toți însă rămân la granița ei. Va fi o lungă acțiune de oțelire a sufletului meu, — ca trecerea prin infern pentru sufletul lui Dante. Ce fosforescențe misterioase, poate uneori și fulgere din noapte adâncă, vor străbate atunci (din timp în timp) expunerile mele asupra substanței vii, asupra forme organizate? Niste luminări subite, parcă, ale nopții infinitului! În astfel de condițiuni aș putea fi profesor fără deznăd. » (miercuri 7 ian. 1915). Grijă lui chinuitoare, vecină cu un teribil sentiment de fragilitate, de victimă a provizoriului, era să înălture fluctuațiile, reacțiile la împlinire, supunerea mecanică la comandamentele cotidiene. Radicalizate, frământările omului de știință se concentrău într-o interogație: « cum facem ca să umplem viața noastră cu lumină și căldură? » Cuvintelor din urmă, scoase în evidență la 12 ian. 1915, de neașteptată rezonanță goetheană, li se adăugă, în ziua următoare, lămuriri ce trimit mai insistent gândul spre Weimar: « O concepție asupra vieții, pe care toate împlinirile să o consolideze. Trebuie să rezulte dintr-o mare stăpânire de sine, o mare egalitate și un fond de mulțumire cu ceva sublim întrînsa ». Peste puțin, se întreba iarăși la 23 feb.: « O directivă hotărâtă, lăsată dintr-o concepție adâncă și personală a lumii, — am găsit eu lucrurile acestea la cineva? » Răspunsul îl avea îndată, citind motivul din Faust și notînd la 12 aprilie: « Iată ce corespunde stării mele ». După versurile reținute, ni-l putem lesne imagina pe Rainer cuprins de frisoanele metamorfozei rîvnite:

« Eu nu țin de dubii sau scrupule seama,
De diavol sau iad nu mă tulbură teama —
...
Ca suferind amar să nu mai fiu
Silît a spune ce nici eu nu știu;
Ca astfel să descopăr cu temel
Ce ține lumea strînsă-n sine ei,
Să-i văd semnele, puteri prea sfînte,
Să nu mai scurm zadarnic în cuvînte.
...
O, dacă sunt în aer duhuri vii
Ce-ntr-o pămînt și cer plutesc departe,
Coboare acum din norii aurii
Spre-o viață-n mii de tonuri și nouă să mă poarte! »
(trad. Șt. Aug. Doinaș)

Nu e vorba de o lectură oarecare, ci de o constanțanțalitate, căci numai cineva pătruns pînă în cele mai intime fibre de viziune faustică era în stare de enunțul înținit în Jurnal sub data de 8 aprilie 1915: « Cărtile nu-mi mai dau nici o senzație de opresiune prin mulțimea faptelor ce cuprind. Simt adînc armonia și unitatea a tot. Am citit azi dimineață despre geneza mușchiului milo-hiloïdian și acum am o bucurie adîncă, de copil, fiindcă îl știu, ba îl simt țesut din raze de soare ». În aspirația ineputabilă către armonie, continua să se adăpe din Faust, la 25 aprilie recitîndu-și cîntul lui Lynceus (același de care și Tudor Vianu era atașat), cu un efect stenic eliberator: « Mă simt odihnit, mintea destul de limpede, liberă de orice fel de preocupare; parcă n-ar mai fi nimic în lume, decît lumină și frumusețe. Îmi vine în minte ceva frumos, — ca versurile de mai sus ale octogenarului Goethe — îmi spun versurile alea, mă bucur de dînsule în același timp ca și lumina de afară; sentimentul acesta se intensifică, tot mereu; încep să mi le cînt în diferite modulații și, în fine, senzația de voioșie mă stăpînește. . . » Găsește că însuși exercițiul familiarizării cu poezia deschide calea modelării în profunzimi: « Sînt momente de o

adîncă intimitate cu tine însuși, de întărire a ființei tale sufletești. Ca urmare, o conștiință mai sigură a personalității tale, a eului tău; și atunci o judecată mai limpede asupra raporturilor tale cu ceilalți ». În cabinetul-laborator al profesorului Rainer, austor precum chilia lui Faust, veghea asupra lucrului său chipul de zeu tucelar al lui Goethe. Cînd, la retragerea de la catedră, în 1941, își trecea retrospectiv în revistă activitatea, avea grijă să sublinieze încă odată ponderea mare a lui Goethe ca director de conștiință, așezat înaintea mentorilor săi științifici, Virchow și Claude Bernard. De la Goethe învățase remedii tuturor neliștilor, soluția conflictelor cît de acute în contemplarea pe jos de la Iași la Mărășești, pierdut printre lanuri, călăuzit de cursuri de ape, cu ochii după stele, căutîndu-și adăpost de arși, de furtună, la ceasul odihnei în stogurile proaspăt cosite, împreună cu toate gizele Domnului. Era o convingere trăită în afirmția sa: « Singurul lucru care mă consolează și mă înseninează — o stare de fericire impersonală — e lumina și căldura și cerul », impersonalitatea aceasta cucerită prin eforturi susținute amintește teribil de întîilul exemplar goethean din cultura noastră, Titu Maiorescu. Extraordinar este că fiind de față la ceremonia funebă a acestuia, Rainer are un gest de subterană comuniune, spontan transcrisă în Jurnal pe ziua de 3 iulie 1917: « Am fost ieri la înmormîntarea lui Maiorescu . . . După plecarea celorlalți am mai rămas un minut, ca să văd astuparea groapei: cel mai mare bun în viață e limpezimea și seninătatea cu care trăim fiecare clipă ». În aceeași ecuație, absolut, îngemănată viața și moartea, trăirea intensă zi cu zi și privirea imperturbabilă a veșniciei, nu stă la îndemîna oricui. În chip definitiv, Rainer avea să o ilustreze chiar prin majestatea sfîrșitului, împîntinat stoic în dimineața de 5 august 1944. Din File de jurnal rămase de la soția sa, chirurg deopotrivă de emerit, Marța Trancu Iași, avem imaginea ultimelor gesturi și spuse și dacă n-am ști că se produceau într-o locuință anume din București, am crede că se repovestesc scene petrecute în Weimarul de odinioară. Epuizat fizic, bolnavul cerea într-o noapte « ferestrele deschise », se preocupa să mai ridice filosofic morlul celorlalți: « Din moment ce sîntem materie pieritoare trebuie să pierim », pentru ca în imposibilitatea de a mai articula cuvintele, să apeleze la creion și hîrtie indicîndu-și exact ceasul trecerii dincolo. Sobru, calm, împîcat, cu toate atuurile garantate de conștiința datoriei dușă la capăt.

Ultimul om universal?



DESPRE ARTELE PLASTICE

J. W. GOETHE

Despre arhitectura germană

D. M. Ervini a Steinbach, 1772

Cînd m-am dus la mormîntul tău, nobile Erwin, și am căutat lespedeaa care urma să-mi arate: *Anno Domini 1318. XVI. Kal. Febr. oblit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis* și nu am putut s-o găsesc și nici un compatriot de-al tău n-a știut să mi-o indice, ca să-mi fi putut exprima în acest sfînt loc întreağa stimă ce ți-o port: atunci m-am întristat pînă în adîncul sufletului, iar inima mea mai tînră, mai caldă, mai nechibzuită și mai bună decît acum — ți-a făgăduit solemn un monument, cînd voi ajunge să mă bucur în liniște de avuțul meu, un monument din marmură sau gresie, după cum îmi va sta în puteri.

Ce-ți trebuie ție monument! Tu ți-ai construit ceva minunat; și chiar dacă furnicilor ce mișună împrejur nu le pasă de numele tău, împărtășești soarta constructorului care înălța munți pînă în nori.

Nu le-a fost dat multora să zămislească în suflet o idee fabuloasă, totală, mare și frumoasă pînă în cel mai mic amănunt, asemenea arborilor Domnului; nu mulți sînt oamenii care să aibă parte de mii de mii de li se oferă pentru a săpa în terenul stîncos, pentru a face ca din el să răsară, ca prin farmec, înălțimi abrupte — și care să spună apoi, murînd, fiilor săi: Rămîn cu voi prin operele spiritului meu; desăvîrșii cele începute pînă la zenit!

Ce-ți trebuie ție monument! și mai cu seamă de la mine! Este o superstiție sau o blasfemie, atunci cînd plebea pronunță nume nobile. Gurmandului mediocre îi va veni întotdeauna ameteală în fața colosului tău și multe suflete te vor recunoaște și fără să fie avizate.

Așadar, om eminent ce ești, înainte de a mă încumeta din nou cu corăbioara mea cîrpăcită în largul mării, mă degrabă în împlinirea morții decât a vreunui cîștig, privește aici: în această dumbrăvă, unde de jur împrejur înflorește numele celor ce mi sînt dragi, iar eu ti sap pe al tău într-un fag ce se înalță zvelt, adoma turnului tău, aștin această batistă cu ofrande de cele patru colțuri ale sale – asemănător acelei basmale, care l-a fost coborît din cer sfîntului apostol, plină de animale pure și impure; plină și de flori, de frunze, de iarbă uscată, de mușchi și de bureți răsarîți peste noapte. Toate acestea, pe care le-am colecționat și le-am adunat pentru a face să-mi treacă timpul mai ușor atunci cînd mă plimbam prin ținuturi fără importanță, și le închin tie, în cinstea putrezirii.

Este de prost gust, spune italianul și trece mai departe. Copilării! gingășie francezul și se repede triumfător spre porția sa ô la Greque. Ce-ai făcut ca să așezi dreptul tău disprețuitor?

Geniul bătrînilor ce se ridică din mormînt nu l-a încușat oare pe al tău, italianule sau francezule! Te trăști pe lingă resturile pline de forță, pentru a cerși raporturile, îți cîrpăcești case aeriene din ruinele sfînte și te consideri drept păstrătorul secretelor artei, fiindcă poți da exact scoteală pentru niște clădiri uriașe. Dacă ai fi simțit mai mult decât ai fi măsurat, dacă te-ai fi învîluit spiritul maselor pe care le priveai uimit, atunci n-ai fi făcut doar să imiti, pentru că au făcut-o și ei și pentru că e frumos; și-ai fi creat planurile în mod necesar și adevărat și din ele ar fi izvorît o frumusețe vie și plină de învîntăminte.

Ti-ai spoit astfel cerețile cu o aparență de adevăr și frumusețe. Efectul minunat al coloanelor te-a izbit; ai vrut să te folosești și de ele și le-ai închis între ziduri, ai vrut să ai șiruri de coloane și ai împrejmuît curtea exterioară a bisericii Sf. Petru cu galerii de marmură, care nu duc nicăieri, nici încoaie nici încolo, ascunde înțm mama Natură, disprețuind și urînd tot ce-i nepotrivit și fără de folos, și-a îndemnat plebea să întineze casa splendoare, transformînd-o în cloacă publică – pentru ca voi să vă întoarceți privirea și să vă astupați nasul în fața minunii lumii.

Toate își urmează cursul lor: toanele artistului slujesc capriciului celui bogat; scriitorii ce ține jurul de călătorie se zgîliește împrejur și spiritele noastre frumoase, numite filosofi, tîlciesc din povești protoplasmice principii și o istorie a artelor dintre început și pînă în ziua de azi – iar geniul rău ucide în pragul misterelor oameni adevărați.

Pentru genii principile sînt mai dăunătoare decît exemplele. Se poate ca înaintea lui feluriti oameni să fi prelucrat felurite părți: ei însă este primul, din al cărui suflet ție la ivesă părțile, crescute împreună într-un tot etern. Dar școala și principiul încușează toată capacitatea de înțelegere și forța de activitate. Spune-mi, cunosătorule neofrancez care filosofezi, la ce bun primul om sensibil la cerețile noastre a bătut patru pari, a legat patru prăjini deasupra și le-a acoperit cu renți și mușchi? Astfel hotărâști tu cele necesare trebuințelor noastre, întocmai ca și cînd ai vrea să-ți conduci noul Babilon cu un simplist și patriarhal simț de cap de familie.

O să ne deasupra mai este și fals că această cocioabă a ta s-a născut pentru întia oară în lumea. Două prăjini care se încrușează în față, la virful ei, două în spate și una de-a curmezeiul, spre coama acoperișului, sînt și rămîn, după cum poți vedea zilnic la cocioabele din cîmpuri și din vie, o invenție primară, din care nici măcar n-ai putea abstrage un principiu pentru cocinele tale de porci.

Astfel nici una dintre concluziile tale nu este în stare să se ridice pînă la sfera adevărului, toate plutesc în atmosfera sistemului tău. Vrei să ne înveți lucrurile de care ai trebui să avem nevoie, pentru că cele ce ne trebuiesc cu adevărat nu se pot justifica potrivit principiilor tale.

Coloana o porți în inimă: în alte ținuturi ale lumii ai fi profet. Spui: Coloana este primul și principalul element component al clădirii și este și cel mai frumos. Ce eleganță sublimă a formei, ce măreție pură și variată, atunci cînd stau înșirate în fața noastră! Dar ferți-vă să le folosiți încorect; natura lor este să s-a libere. Vai de nefericitele care și-au lipit zvelta lor silueta de niște ziduri grosolane!

Și totuși mi se pare, dragul meu abate, că repetarea înfructivă frecventă a acestui inconvenient – închiderea între ziduri a coloanelor – , care fi face pe novatori să umple cu zidarie pînă și locurile dintre coloanele templelor antice, te-ar putea îndemna la meditație; dacă urechea și n-ar fi surdă la adevăr, atunci ascie pietre și le-ar fi dezvăluit.

Coloana nu e o parte componentă a locuințelor noastre; ea contrazice mai curînd esența tuturor clădirilor noastre. Casele în care locuim nu sînt formate din patru coloane dispuse în cele patru colțuri; ele iau ființă din patru ziduri în patru părți, care stau în locul tuturor coloanelor, exclud toate coloanele și acolo unde le cîrpăcești, ele nu sînt decît încărcătură de prisos. Tocmai aceasta este valabil pentru palatele și bisericile noastre, exceptînd puține cazuri, cărora nu trebuie să li se dea atenție.

Clădirile voastre vă înfățișează deci niște suprafețe care, cu cît se extind mai mult, cu cît urcă mai semeț spre cer, cu atît mai de nesuportat este uniformitatea cu care își înăbușe sufletul. Desigur! dacă nu ne-ar veni în ajutor geniul care l-a inspirat pe Erwin von Steinhilber: multiplicînd zidul enorm pe care trebuie să-l înalțe către cer, ca să se ridice asemenea unui grandios și foarte întins arbore al Domnului, care vestește de jur împrejurul ținutului minunată Domnului, a maestrului său, cu ajutorul a mii de ramuri, milioane de crengi și frunze cît nisipul mării.

Cînd m-am dus pentru întia oară la catedrală, capul mi-era plin de cunoștințe generale de bun gust. Din auzite prețuiam armonia volumelor, puritatea formelor, eram un dușman declarat al caracterului arbitrar și înclîcat al ornamentelor gotice. La rubrica gotic, asemeni paragrafului dintr-un dicționar, îngrămădeam toate expresiile echivoce sinonime care îmi trecuseră vreedată prin minte în legătură cu nedefinitul, neordonatul, nenaturalul, amestecat, cîrpăciul, supraîncărcatul. Nefund mai deștept decît un popor care numea întreaga lume străină barbară, de neam g o t i c tot ceea ce nu-și găsea loc în sistemul meu, de la păpușile și imaginile cu care nobilii noștri burghezi își împodobesc casele, pînă la resturile importante ale arhitecturii germane mai vechi, despre care, din cauza unor ornamente stranii ziceam, potrivit-mă cîntecului general: « Complet strivite sub povara atîtor podoabe! » și așa mă îngrozeam în mers în fața priveliștii unui monstru diform, creț și zbrîrlit.

Cu ce sentiment neașteptat m-a surprins aspectul ei, cînd i-am trecut prin față! Mi-a umplut sufletul o impresie totală, mare, pe care, fiind format din mii de detalii ce se armonizează, o puteam desigur gusta, și savura, dar nicidecum recunoaște și lămuri. Se spune că așa ar fi cu bucuriile cereului. Și de cite ori m-am întors pentru a savura această bucurie dumnezească-pămîntească, pentru a cuprinde în operele lor spiritul urias al fraților noștri mai mari! De cite ori m-am întors și am privit-o din toate părțile, de la toate distanțele, în diferitele lumi ale zilei, pentru a-i cuprinde demnitatea și splendoarea! Greu ti vine spiritului omeneș, cînd o privești sau este atît de sublimă, încît nu-mi mai rămîne decît să se incline și să o divinizeze. De nenumerate ori, într-o liniște prietenoasă, asfințitul mi-a desfășurat ochiul, istovit din cauza privirii scrutoare, topind nenumeratele părți și întregind volumele. Acum acestea se aflau în fața sufletului meu, simple și mari, și forța mea se desăfușura plină de înclîntare pentru a le savura și a le înțelege în același timp! Atunci mi s-a dezvăluit înțetul cu înțetul geniul marelui maestru creator. Ce ești

atît de uimit? mi-a şoptit. Toate aceste mase erau necesare; nu le vezi oare la toate bisericile mai vechi din oraşul meu? Am ridicat doar dimensiunile lor arbitrare la un raport armonios. Aşa cum se deschide peste intrarea principală, domnind alte două intrări mai mici în părţi, cercul mare al ferestrei, care corespunde navei bisericii şi era pînă acum doar un ochi de lumină, aş cum clopotniţa de deasupra cerea ferestre mai mici! — toate acestea erau necesare, iar eu le-am creat frumos. Ce jale însă, atunci cînd plutesc prin deschizăturile laterale întunecoase şi promeni-nente, care par să stea goale şi inutile! În forma lor îndrăzneată, zveltă am ascuns forţele misterioase care urmau să ridice turlele acelea două sus în tîrîi, turle din care, vai, nu există decît una singură, tristă, fără ornamentaţia principală de cinci turnuri, pe care i-am destinat-o, pentru ca provinciile dimprejur s-o venerateze pe ea şi pe nobilia ei soră!

Şi astfel ea s-a despărţit de mine, iar eu m-am scufundat într-o tristeţe plină de înţelegere, pînă ce păsările dimineţii, care locuiesc în cele o mie de deschizături ale ei, au tipat înspre soare şi m-au trezit din alpeală. Cît de proaspătă mi sîră-luceşte în boarea dimineţii, cît de bucuros am putut să întind braţele către ea, să privesc marea masă armonioasă, însufleţită în părţile nenumărate, ca în operele naturii vesnice, pînă la ultima fibră, totul numai formă şi totul avînd ca scop întregul; cît de uşor se ridică în aer clădirea imensă, construită temeinic, cît de dantelat este totul şi totuşi etern! Învăţături tale i-o datorez, geniuule, dacă nu mă mai ia ameteala în faţa profundimilor tale, dacă în sufletul meu coboară o picătură din liniştea plină de extaz a spiritului, care poate privi în jos spre o astfel de creaţie şi poate vorbi asemenea lui Dumnezeu: Este bine!

Aşadar să nu mă înverşunez, sfîntul meu Erwin, atunci cînd specialistul german în istoria artei îţi nesocoteşte privilegiul şi îţi depreciază opera prin cuvîntul neîn-teleş g o t i c. În loc să mulţumească Domnului că poate anunţa cu voce tare: Aceasta este arhitectura germană, arhitectura noastră, în timp ce italianul nu se poate lăuda cu niciuna proprie şi încă mai puţin francezul. Şi dacă tu însuşi nu vrei să-ţi recunoşti acest privilegiu, atunci dovedeşte-ne, cînd se vor ivi nişte dificultăţi, că goţii au construit într-adevăr aşa. Şi, la urmă de tot, dacă nu cumva vei dovedi că a fost un Homer deja înaintea lui Homer, atunci îţi lăsam bucurorii istoria în-cercărilor mici, reuşite şi nereuşite şi păşim cu adoraţie în faţa operei maestrului, care a adunat primul elementele împrăştiate într-un tot viu. Iar tu, dragul meu frate în spiritul cercetării adevărului şi a frumuseţii, astupă-ţi urechea în faţa lăudă-roşeniei orale privitoare la artele plastice, hai vino, savurează şi priveşte. Fereşte-te să profanezi numele artistului tău celui mai nobil şi grăbeşte-te încoace, spre a-i privi opera eminentă! De-ţi lasă o impresie proastă sau nici una, atunci rămîi cu bine, pune să-ţi înhame caii şi — tot înainte spre Paris!

Dar cu tine mă asociez, tinere scump, care eşti zbuciumat şi nu poţi uni contra-dicţiile ce te sîntreie în suflet şi ba simţi forţa irezistibilă a marelui întreg, ba mă cerţi că sînt un visător, că văd frumuseţe acolo unde tu nu vezi decît vigoare şi asprime. Nu lăsa să ne despărta o neînţelegere, nu lăsa teoria moale a aşa-zisei frumuseţi recente să te molească în faţa asprimii importante, încît simţirea ta bolnăvicioasă să nu poată suporta decît o netezire neînsemnată. Ei vor să vă facă să credeţi că artele frumoase s-au născut din înclinaţia pe care o avem de a înfrumu-seta lucrurile dimprejurul nostru. Nu-i adevărat! căci în sensul în care ar putea fi adevărat, are nevoie de cuvinte burghezul şi negustorul, nu filosoful.

Arta este educativă cu mult înainte de a fi frumoasă şi este totuşi atît de adevă-rată şi de mare, adesea mai adevărată şi mai mare decît cea frumoasă însăşi. Căci în om există o natură educativă care se dovedeşte activă, în momentul în care fi este asigurată existenţa; de îndată ce nu are de ce să se îngrijoreze şi să-i fie frică,

semizeul, activ în calmul său, caută material de jur împrejur pentru a-l inspira. Şi astfel îşi modelează sălbaticul cu trăsături bizare, forme hidoase şi culori tari, nucile sale de cocos, penele sale şi trupul său. Şi chiar dacă această plămăuire este compusă din formele cele mai arbitrare, ea va fi în armonie şi fără un raport între ele; căci un sentiment a creat-o pentru întregul caracteristic.

Această artă caracteristică este singura adevărată. Dacă acţionează în jurul ei dintr-un sentiment profund, unitar, propriu, de sine stătător, fiind nepăsătoare, ba chiar neştiutoare de tot ce este străin, atunci ea este totală şi vie, chiar dacă a luat naştere dintr-o sălbăticie aspră sau o sensibilitate cultivată. Veţi vedea la diferite naţiuni şi diverşi oameni nenumărate grade. Cu cît suferul se ridică mai mult pînă la sentimentul raporturilor, care sînt singurele frumoase şi eterne, ale căror acorduri principale pot fi dovedite, dar ale căror taine pot fi doar simţite, taine în care numai viaţa genului asemănător divinităţii se zvrcoleşte în melodii ferice; cu cît această frumuseţe pătrunde mai mult în esenţa unui spirit, astfel încît pare să se fi născut o dată cu el, doar ea singură dîndu-i satisfacţie, iar el nepro-ducînd altceva în afara ei; cu atît mai fericit şi mai minunat este artistul, şi cu atît mai adînc ne înclinăm şi ne închinăm în faţa aleşilor lui Dumnezeu.

Şi de pe treapta pe care s-a urcat E r w i n, nimeni nu-l va putea coborî. Aceasta este opera lui; mergeţi în faţa ei şi lăsaţi-vă pătrunşi de sentimentul cel mai adînc de adevăr şi frumuseţe a raporturilor, acţionînd dinlăuntrul unui suflet german viguros şi aspru asupra domeniului mărginit şi întunecat al popilor din m e d i u m a e v u m.

În româneşte de DANIELA ŞTEFĂNESCU-CIOBANU

Călătorie în Italia

ROMA

2 februarie 1787

Nu-ți poți închipui cât de frumos e să cuteieri Roma sub clar de lună. Perdele mari de lumină și umbră absorb toate detaliile, ochiului rămânându-i să contemple doar imaginile cele mai mari și mai generale. De trei zile gustăm din plin bucuria unor nopți nespuse de limpezi și de minunate. O privește deosebit de frumoasă oferă Coliseul. Se încheie peste noapte, un sihastru locuiește înăuntrul lui. Îngă o biseriță, iar în bolțile căzute-n ruină, își fac cuib cerșetorii. Pe-o palmă netedă de pământ, aceștia aprinseseră un foc, iar o boare purta fumul mai întâi către arenă, astfel încât partea de jos a ruinelor era acoperită, iar colosalele ziduri țigeanu sumbru deasupra-le. Stăteam îndărătul grilajului și ne uitam la fenomen, în înaltul cerului — o lună limpede. Încetul cu încetul, fumul ieși prin porii zidurilor, prin borte și deschizături, luna îl scăldă ca pe o piclă. Priveștea era fermecătoare. Așa trebuie să vezi iluminată Panteonul, Capitolul, piața Bazilicii Sfântului Petru, ca și alte mari străzi și piețe. Și atsef, soare și lună, aidoma spiritului uman, au aici o cu totul altă înfăptuire decât pe alte meleaguri, aici, unde privirea lor se întâlnește cu mase colosale, și totuși, rînduite.

13 februarie

Trebuie să amintesc de o întâmplare norocoasă, deși mărunță. Dar norocul, mult sau puțin, e tot noroc și te bucură mereu. La Trinită de 'Monti se sapă temelia noului obelisc, acolo, sus, tot pământul e plin de ruinele grădinilor lui Lucullus, care, mai apoi, au revenit împărăților. Trece peruchierul meu dis-de-dimeiață pe acolo și găsește în dărlmături o bucată netedă de lut ars, împodobită cu niște siluete, o spală și ne-o arată. Mi-o însușesc de îndată. Nu e nici cît o palmă de lată și pare să provină din buza unui taler mare. Doi grifoni îngă un altar de jertfă, sînt minunate lucrări și mă bucură nespuse. De-ar fi tăiați în piatră, cu ce plăcere i-ai folosi drept pecete!

Și multe alte lucruri se strîng în jurul meu, și nimic nefolositor sau lipsit de miez- ceea ce aici ar fi și cu neputință; totul plin de învîlmăminte, totul încărcat de semni, ficialii.

Dar, mai scumpe decât toate, îmi sînt, totuși, lucrurile pe care le iau cu mine în suflet și care, crescînd necontenit, pot necontenit spori.

15 februarie

Înainte de a pleca la Neapole, n-am putut scăpa de o nouă lectură a «Ifigeniei» mele. Madame Angelika și Reiffenstein, consilierul sulic, alcătuiau auditoriul, și însuși domnul Zuechi stăruise asupra acestui lucru, pentru că era dorința soției sale. În acest timp, Zuechi lucra la un desen arhitectonic de mare întindere, ex-cu-tîndu-l cu multă iscusință în manieră decorativă. Fusesse cu Clériseau în Dalmajia, se întovărisese cu el în toată puterea cuvîntului, desenase siluetele clădirilor și ruinelor pe care le edita acesta și învățase astfel atîta perspectivă și efect, cît să se desfete, pe hîrtie, cu demnitate, în amurgul vieții.

Angelika, suflet delicat, s-a arătat nespuse de adînc mișcată de piesă; mi-a promis să-mi facă un desen inspirat din ea, pe care să-l păstrez ca amintire. Și tocmai acum, cînd mă pregătesc să mă despart de Roma, se înfiripă în chip delicat o legătură între mine și aceste persoane pline de bunăvoință. Simt o bucurie și mă-ncearcă în același timp o durere cînd văd că mi se regretă plecarea.

16 februarie 1787

Am fost anunțat într-un chip neașteptat și plăcut că «Ifigenia» a sosit cu bine. În drum către operă, mi s-a adus misiva cu binecunoscutul scris, de data aceasta de două ori binevenită, cu pecetea micuțului leu vestind fericita sosire a pachetului. M-am grăbit să pătrund în clădirea operii și-am căutat să-mi găsesc un loc sub polican-drul cel mare, în mijlocul poporului străin. M-am simțit aici atât de aproape de ai mei, încît aș fi putut să sar în sus și să-i îmbrățșez. Multumesc din toată inima pentru simpla înștiințare, fie ca următoarea epistolă s-o însoțească un cuvînt bun de aprobare.

Aici urmează lista de cum trebuie împărțite la prieteni exemplarele pe care urmează să le primesc de la Götschen, căci, dacă îmi este total indiferent felul în care privesc publicul acest lucruri, îmi doresc totuși să le fi făcut prietenilor o cît de mică bucurie cu ele.

Omul își propune prea multe lucruri. Cînd mă gîndesc la ultimile patru volume ale mele, în totalitatea lor, mă cuprind amețala, trebuie să mă apuc de fiecare, pe rînd, și așa o să meargă.

N-aș fi făcut mai bine, da-că fi trimis în lume aceste lucruri în mod fragmentar, așa cum și hotărîsem la început, întreprinzînd cu forțe proaspete, cu elan nou, lucruri noi, pentru care interesul meu e mai viu? N-ar fi fost mai bine să scriu «Ifigenia la Delfi», decât să mă hărjuiesc cu gîrgăunii lui «Tasso»? Și totuși, am pus deja și aici prea mult din sufletul meu, ca să-l abandonez fără nici un folos.

M-am așezat în vestibul, îngă cămin, și dogoarea unui foc, de data aceasta bine hrănit, îmi dă curajul de a începe o nouă filă; căci prea frumos e să poți ajunge cu gîndurile tale cele mai noi la depărtări atît de mari, ba chiar să poți strămuta acolo, prin cuvinte, ceea ce te înconjoară. Vremea e nespuse de frumoasă, zilele cresc simțitor, înfloresc dafinii, cimișirii, la fel și migdalii. Azi dimineață m-a surprins o privește fermecătoare, am văzut din depărtare niște pomii înalți, asemănători unor prăjine, învîlmămîntați pe de-a-ntregul în cel mai frumos violet. La o cercetare mai îndeaproape, am văzut că era ceea ce în serale noastre se numește pomul jido-

vului, iar în lucrările de botanică — cercis siliquastrum. Florile sale violete, asemănătoare unor fluturi, ținesc de-a dreptul din tulpină. Prăjiniile ce le vedeam înaintea ochilor mei erau acești arbori, tunși iarna trecută, din a căror scoară ieșea o puzderie de flori bine legate, colorate. Lăcrămioarele mijesc din pămint ca furnicile, șofranul și ruscuțele apar mai rar, dar cu atât mai dragăle și mai ornamentale.

Cîte bucurii și cîte cunoștințe nu-mi vor dăruia aceste meleaguri australe, din care se vor desprinde pentru mine rezultate noi ! Cu obiectele din natură se întîmplă la fel ca și cu arta; s-a scris atât de mult despre ele, și oricine le vede, le poate lega totuși în chip nou.

Dacă mă gîndesc la Neapole, ba chiar la Sicilia, ești surprins, atât în povestire, cît și în imagini, că în aceste paradisuri pămîntene se deschide totodată cu atîta furie infernul vulcanic, de mii de ani înspăimîntîndu-i și scoțîndu-i din minți pe locuitorii și pe cei ce vin să-i admire.

Dar bucuria alung din gînd speranța de a vedea acele priveliști încercate de înțeleșuri, spre a mai profita pe deplin, înaintea plecării, de vechea capitală a lumii.

De patruzeci zile, sînt pe drumuri de dimineață pînă seara; ceea ce încă n-am văzut, caut. Contemplu pentru a doua sau a treia oară tot ce e mai frumos, și iată că se face ordine într-o oarecare măsură. Căci, în vreme ce lucrurile cele mai importante își capătă locul cuvenit, pentru multe lucruri mai puțin importante se găsește un loc printre ele. Preferințele mele se lăcrămioresc și se stabilesc, și de-abia acum spiritul meu se poate înălța tihnit într-o înțîmpinare a ceea ce e mai mare și mai adevărat.

De aceea, artistul care, imitînd și copiind, se apropie în orice caz mai mult de acele mari intenții, înțelegîndu-le mai bine decît cel ce doar le privește și meditează, este considerat a fi demn de învidie. Dar, la urma urmelor, fiecare trebuie să facă ceea ce-i stă în putință, așa că înalt toate pînzele spiritului meu, spre a naviga de-a lungul acestor țărîmuri.

De data aceasta, căminul e bine încălzit, s-au strîns cei mai frumoși cărbuni, ceea ce la noi se întîmplă arar, căci nu ușor îți face omul timp și chef să-și dedice cîteva ceasuri de atenție focului din cămin, așa că profit de această atmosferă plăcută, spre a salva cîteva observații de pe tăblița mea, ce s-au șters deja pe jumătate.

Pe doi februarie, ne-am dus la Capela Sixtină, unde am luat parte la ceremonia prin care se sfințesc lumînările. M-am simțit de îndată foarte prost și am ieșit în curînd de acolo împreună cu prietenii. Căci mă gîndeam: acestea sînt chiar lumînările care, de trei sute de ani încoace, afumă aceste splendide picturi, și acestea este chiar funul de tămilă care, cu o sîfînt nerușinare, nu numai că învolutează acest soare unic al artei, ci, de la an la an, îl tulbură tot mai tare, confundîndu-l în cele din urmă pe de-a-ntregul în întineric.

Apoi, am ieșit la aer, și, după o lungă plimbare, am ajuns la San Onofrio, unde, într-un colț, zace înmormîntat Tasso. În bibliotecă mînștrii, se află bustul lui. Chipul este de ceață, și îmi place să cred că a fost luat după corpul neînsoțit. Nu foarte precis, ici și colo deteriorat, el sugerează în întregime, mai mult decît oricare alt portret al său, un om plin de talent, delicat, fin, închis în sine.

Atît de data asta. Vreau să mă apuc acum de partea a doua a lucrării onestului Volksmann, cea care se referă la Roma, spre a scoate de acolo ceea ce încă n-am văzut. Înainte de a pleca la Neapole, recolta trebuie să fie cel puțin cosită; ca s-o leg în snopi, vor veni ele zilele cele bune.

Vremea este incredibil și nespus de frumoasă, în afară de patru zile, cînd a plouat, toată luna februarie a fost un cer curat, limpede, înspire prînz se făcea aproape prea cald. Acum se iese la aer și, dacă pînă mai deunăzi, nu ți-a ars degete de zeii și de eroi, natura reîntră deodată în drepturile ei, și nu-ți mai vine să te desparți de împrejurimile pe care o splendidă zi le însoțiește. Cîteodată îmi aduc aminte de artistul din nord, cum se căzneau el să scoată ceva din acoperișurile de paie și din castelele căzute-n ruină, cum se mai învîrte omul pe lângă iazuri și tufișuri și stînci fulgerate, ca să scoată un efect pitoresc, și mi se pare tare curios, cu atît mai curios, ca acele lucruri să te mai țină legat de ele după o asemenea lungă absență; dar acum, de două săptămîni, mi-am luat și eu inima-n dinți și am cutreierat, înarmat cu mici foi de hîrtie, urcușurile și coborîșurile din preajma vilelor, și, fără prea multă ezitare, am schițat mici lucruri care mi-au atras atenția, ca adevărat sudice și romane, iar acum încerc, după cum mi-o fi norocul, să le dau lumină și umbră. E tare ciudat că poți vedea și ști limpede ce e bun și ce e mai bun; dar, dacă vrei să-ți însușești ceea ce este mai bun, acesta îți scapă, ca să spun așa, printre degete; noi nu căuțăm să prindem adevărul, ci ceea ce sîntem obișnuși să prindem. Numai printr-un exercițiu regulat s-ar putea face pași înainte, dar unde să găsim timpul și regularea necesară? Cu toate acestea, simt că pătimașia mea zădărnă de patru-sprezece zile m-a făcut totuși mai bun din multe puncte de vedere.

Artiștii îmi dau lecții cu plăcere, căci pricep iute. Dar, ceea ce pricep, nu-nseamnă că și fac deîndată; a înțelege repede ceva este, fără îndoială, o calitate a spiritului, dar, ca să faci ceva cunsecade e nevoie de exercițiu unei vieți întregi.

Și totuși, amatorul, oricît de slabe i-ar fi puterile, nu trebuie să se lase intimidat. Puținele linii pe care le trag pe hîrtie, de multe ori în pripă, arar așa cum e bine, îmi ușurează orice reprezentare a lumii materiale, căci te ridici doar mai lesne către ceea ce este general, cercetînd mai precis și mai atent lucrurile.

Nu trebuie să te compari numai decît cu artistul, ci să procedezi după cum ți-e firea; căci Natura a avut grijă de copiii ei, cel neînmănat nu este împiedicat să trăiască de prezența celui perfect: « Omulețul e și el om ! »

Și, cu asta, să ne declarăm mulțumiți.

Am văzut de două ori marea, înțîl pe cea adriatică, apoi pe cea mediteraneeană, ca să zic așa, doar în vizită. La Neapole vrem să ne cunoaștem mai bine. Se răscoală tot în mine deodată; de ce nu mai devreme, de ce nu mai ușor ! Cîte mi-e de lucruri, unele pe de-a-ntregul noi și din goace, așa avea de spus !

17 februarie 1787, seara, după ce s-a stins nebulina carnavallului

Nu-mi place că, plecînd, îl las pe Moritz singur. E pe calea cea bună, dar, cum se vede singur, își și caută ascunzătorile preferate. L-am îndemnat să-i scrie lui Herder, scrisoarea e gata, îi doresc un răspuns care să-i fie de folos și să-l ajute. Este un om deosebit de bun, ar fi ajuns mult mai departe dacă, din vreme în vreme, ar fi dat peste oameni îndejnați de capabili și de afectuoși, ca să-i lămurască situația în care se află. În momentul de față, nici c-ar putea înnoa o mai binecuvîntată legătură, decît cu Herder, dacă acesta-i permite să-i scrie din cînd în cînd. El se ocupă de o lucrare de arheologie vrednică de toată lauda, și care merită din plin să fie încurajată. Prietenul Herder anevoie va fi găsinț pînă mai bună pentru osteala sa, anevoie brazdă mai roditoare în care să-și semene învățătura.

Portretul cel mare pe care mi-l face Tischbein, crește pe pînă văzînd cu ochii. Artistul a pus un sculptor priceput să-i facă un model din lut, care a fost graștos învestmîntat într-o manta, și acum lucrează harnic după el, căci tabloul trebuie

firește adus într-un anumit stadiu înainte de plecarea mea, îți ia ceva timp chiar numai să acoperi cu culori o pînă atît de mare.

19 februarie

Vremea continuă să fie mai frumoasă decît o pot spune cuvintele; astăzi a fost o zi pe care am petrecut-o, cu durere, printre nebuni. Odată cu căderea nopții, m-am odihnit la Villa Medicis; luna nouă a trecut, iar lîngă seceră delicată puteam vedea, aproape cu ochiul liber, prin lunetă, foarte clar, întregul disc întunecat. Deasupra pămîntului plutește în timpul zilei un abur ușor, pe care-l cunoști doar din picturile și din desenele lui Claude, fenomen pe care însă în natură nu l-ai lesne îl vezi atît de frumos ca aici. Și iată că din pămînt răsar flori pe care încă nu le cunosc, copaci îmbracă strale noi; mîgdali înflorește, o apariție nouă, proaspătă, între stejarii de un verde închis; cerul este aldoma unei tătăle albastrii, scaldat în lumina soarelui. Dar cum va fi la Neapole I Vom găsi aproape totul deja înverzit. Gărgăniile mei botanici prind și mai multă putere de la toate aceste lucruri, și sînt pe cale să descopăr noi și frumoase legături, cum Natura, un asemenea colos fără egal, dezvoltă din ceea ce este simplu lucrurile cele mai complicate.

Vezuviul scuipă pietre și cenușă, iar noaptea, vezi vîrfurile strălucind. De ne-ar da neștenita Natură un șuvoi de lavă I Abia aștept să cunosc aceste grandioase lucruri.

20 februarie. Miercuri, cenușii

Acum s-a stins nebunia. Nenumăratele lumini de așară au fost încă un cerc grozav. Trebuie să fi văzut carnavalul de la Roma, ca să te lecuiști de-a binelea de dorința de a-l mai vedea vreodată. Să scrii despre el, nu merită, o prezentare orală ar putea fi cel mult amuzantă. Ceea ce te impresionează neplăcut este faptul că oamenilor le lipsește bucuria interioară, cum le lipsește și banii pentru a-și manifesta puținul chef pe care poate îl mai au. Cei bogați sînt strînși la punga și se țin deoparte, omul de condiție mijlocie a lipsit de avere, iar poporul — sleit de puteri. În ultimele zile, a domnit o hărmlăie de necrezut, dar nu o bucurie țîșnită din inimă. Cerul, infinit de limpede și de frumos, privea cu atîta noblețe și nevinovăție la aceste pozne.

Întrețin însă imitarea nu poate fi neglijată aici, au fost desenate, spre hazul copiilor, măști de carnaval și vestimente romane tradiționale, apoi mînjite cu culoare ca să poată ține locul pentru iubiiții copii unui capitol ce lipsește din « orbis pictus ».

21 februarie 1787

Mă folosesc de clipele de răgaz dintre un împachetat și altul, spre a mai pune la punct unele lucruri. Mîine mergem la Neapole. Aștept cu bucurie să văd lucruri noi, nespuse de frumoase, cum trebuie că sînt, și sper că, în acea natură paradisiacă mă voi simți din nou liber și dispus să mă aplec aici, în prima Romă, asupra studiului artei.

Îmi vine ușor să împachetez, o fac cu o inimă mai ușoară decît acum o jumătate de an, cînd m-am rupt de tot ceea ce-mi era atît de drag și de scump. Da, a trecut deja o jumătate de an, și, din cele patru luni petrecute la Roma, n-am pierdut nici o clipă — cu asta spun, cîi drept, mult, fără însă a exagera, totuși.

Știu că « Ifigenia » a sosit; fie ca la picioarele Vezuviului să aflu că s-a bucurat de o bună primire.

Pentru mine este de cea mai mare însemnătate să fac această călătorie împreună cu Tischbein, care ție să pătrundă cu atîta agerime tainele naturii și ale artei; totuși, ca adevărați germani ce sîntem, nu ne putem dezbată de planuri și de pers-

pective de lucru. Am cumpărat hîrtia cea mai frumoasă și nu propunem să desenăm pe ea, chiar dacă mulțimea, frumusețea și strălucirea lucrurilor vor stăvili mai mult ca sigur bunăvoința noastră.

Un lucru am hotărît: dintre scrierile mele poetice nu voi lua cu mine decît pe « Tasso », de la el trag nădejdiile cele mai mari. Dacă-aiști acum ce părere aveți de « Ifigenia », aceasta mi-ar putea servi drept călăuză, fiind doar o muncă asemănătoare, subiectul — aproape și mai restrîns decît celălalt — cerîndu-se a fi sleuit și mai mult în detalii. Totuși nu știu încă ce va putea ieși din el, materialul existent deja trebuie să-l distrug în întregime, a stat prea mult, și nici personajele, nici planul, nici tonul n-au nici cea mai mică afinitate cu viziunea mea actuală.

Punînd ordine-n lucruri, îmi cad în mînă cîteva dintre scumpele voastre scrisori, și iată că, citindu-le, dau peste reproșul că mă contrazic în scrisorile mele. De asta, ce-î drept, n-am cum să-mi dau seama, căci, ceea ce am scris, trimis de îndată; dar și mie mi se pare foarte probabil, căci mi sînt azvîrlit încolo și-ncoace de forțe grozave, și e firesc să nu știu în fiecare clipă unde mă aflu.

Se povestește că un navigator, surprins noaptea de o furtună pe mare, se străduia din răspuneri să cîrmăscă spre casă. Băiețușul său, care se lipise de el în întineric, îl întrebă: « Tată, ce lumină ți zărie și aceea pe care-o văd cînd deasupra noastră, cînd sînt noi ? » Tatăl îi promise să-l lămurească a doua zi, și a ieșit la iveală că fusese flacăra farului, care, unui ochi hîțnat de valurile sălbatice, îi apărea cînd sus, cînd jos.

Și eu navighez către port pe o mare răscolită de patimi, și, de nu slăbesc nici o clipă din ochi licărirea farului, chiar dacă ea pare să-și schimbe poziția, voi ajunge, totuși, în cele din urmă, la țarm.

La plecare, îți aduci întotdeauna aminte, fără voia ta, de toate despărțirile din trecut, ca și de viitoarea despărțire, ultima, și, cu acest prilej, mi se împune, acum, mai tare ca oricînd, observația, că facem mult prea multe preparative spre a trăi, căci și noi, Tischbein și cu mine, întoarcem spatele altor splendori, și chiar înzestratului nostru muzeu propriu. Se află acolo trei lunone, așezate una lîngă cealaltă, pentru comparație, și le părăsim, ca și cum nici n-ar fi.

În românește de IOANA CRĂCIUN

DE LA VERONA LA VENEȚIA

Așadar, amfiteatrul este primul monument mai însemnat al Antichității pe care îl văd, și este atît de bine păstrat I Cînd am pășit înăuntru, dar mai ales atunci cînd mă plimbam pe sus, pe marginea lui, am avut senzația ciudată că văd un lucru mareț și totuși parcă lipsea ceva. Dealtminteri el nu trebuie privit cînd e pustiu ci doar atunci cînd este plin de lume, așa cum s-a întîmplat deunăzi în onoarea lui Iosif al II-lea și a lui Pius al VI-lea. Împăratul, deși obișnuit să vadă mulțime de oameni înaintea ochilor, pare să se fi arătat foarte uimit. Deplină impresie amfiteatrul n-a produs însă decît în cele mai vechi timpuri pe cînd poporul mai

era cu adevărat popor. Căci un asemenea amfiteatru are de fapt menirea să ofere poporului prilejul de a se fâli și de a fi dus de nas.

Cînd într-un loc oarecare se petrece ceva spectacular, iar oamenii se adună acolo, cei din spate încearcă în fel și chip să se ridice deasupra celor din față: se urcă pe bănci, rostogolesc butoale, aduc chiar și căruțe, întind punți de scînduri dintr-o parte în alta, se instalează pe vreo colină din apropiere și al cătăuiesc astfel cu mare repeziune un soi de cracer.

Dacă spectacolul se desfășoară de mai multe ori în același loc se construiesc estrade ușoare pentru cei ce pot plăti, iar restul mulțimii se descurcă cum poate. Satisfacerea acestei necesități generale rămîne în seama arhitectului. El înfăptuiește un astfel de crater cu pricepere, cît poate de simplu, pentru ca adevărata sa poadoabă să fie poporul însuși. Cînd acesta se vedea astfel adunat, se minuna de sine însuși; căci obișnuit fiind să alege de colo-colo sau să se învîlmășească la un loc fără prea multă ordine și disciplină, animalul acesta cu multe capete și tentacule, govăitor și rătăcitor, se trezește dintr-o dată încheșat într-un nobil corp, merit a fi o unitate, legat și întărit într-o masă, drept una și aceeași ființă, animată de unul și același spirit. Simplitatea ovalului devine atunci vizibilă în modul cel mai plăcut, și fiecare cap poate servi de măsură pentru imensitatea întregului. Acum însă, văzîndu-l pustiu, nu există etalon, nu poți să știi dacă e mare sau mic.

Pentru felul în care știu să păstreze această operă, veronezii trebuie lăudați. E construită dintr-o marmură roșatică sensibilă la intemperii; de aceea treptele roase sînt înlocuite rînd pe rînd, așa încît arată aproape toate ca și cum ar fi noi. O inscripție amintește de o oarecare Hieronymus Panigenus și de nemaipomenita osteneală pe care acesta a depus-o pentru înălțarea monumentului. Din zidul exterior nu s-a păstrat decît o bucată, și mă întreb dacă au reușit să-l isprăvească vreodată. Boilele de jos, care dau în piața mare, numită *il Brà*, au fost închiriate unor meșteșugari, iar locurile astfel reînviata au un aer destul de vesel.

Verona, 16 septembrie

Cea mai frumoasă poartă — ce-i drept mereu închisă — se numește *Porta stuppa* sau *del Palio*. Ca poartă și de la distanța mare de la care o zărești nu este bine gândită; căci numai din apropiere vezi și meritele construcției.

Există tot felul de explicații pentru faptul că poarta stă închisă. Eu însă am o bănuială: de bună seamă dorința artistului a fost să obțină cu această poartă o nouă amplasare a corso-ului, căci față de strada pe care se află acum ea nu este bine așezată. Pe partea stîngă se înșiră numai barăci, iar perpendiculara de la centrul porții intersectează o minăstire de călugărițe care ar fi trebuit dărmată. Pe semne că și ceilalți au înțeles acest lucru, iar bogășii și aristocrații nu erau nici ei dornici să construiască într-un cartier atît de îndepărtat. Dar poate artistul a murit, așa încît poarta a fost închisă și s-a pus capăt întregii povești.

Verona 16 septembrie

Portalul teatrului, din șase coloane ionice, se prezintă destul de bine. Cu atît mai meschin apare în schimb bustul în mărime naturală al marchizului Maffei așezat deasupra ușii, în fața unei nișe pictate, purtate de două coloane corintice. I-a fost hărăzit un loc de onoare, dar pentru a face față mărimei și solidității coloanelor, bustul ar fi trebuit să fie colosal. Acum se înalță mijtel pe o consolă fără să se armonizeze cu întregul.

Dar și galeria care însoțește porticul este meschină, iar piticii dorici canelați par sărăcăcioși pe lîngă netezișii uriași ionici. Vom ierta însă toate acestea avînd în vedere instituția frumoasă pe care o găzduiesc bolțile sprijinite de coloane. Aici au fost expuse toate vestigiile artei descoperite în Verona și în împrejurimi. Sînt obiecte etrusce, grecești, romane sau chiar mai vechi, dar și unele mai noi. Basoreliefurile au fost zidite pe pereți și notate cu numerele pe care le-a folosit Maffei atunci cînd le-a descris în lucrarea sa «Verona illustrata». Altare, fragmente de coloane și tot felul de alte rămășițe; printre ele un tropeid de marmură albă pe care sînt înfățișate genii, corelate cu însușirile zeilor. Rafael le-a imitat și le-a transfigurat în frescele din vila Farnesina.

Vîntul care bate dinspre mormintele celor din vechime aduce miresmele unei coline cu trandafiri. Mormintele sînt frumoase și înduioșătoare și te duc mereu cu gîndul la viață. Iată un bărbat alături de nevasta lui, care privește dintr-o nișă ca dintr-o fereastră. Iată un tată și o mamă, și pe băiat la mijloc, privindu-se cu nespusă naturalețe. Aici o pereche își întinde minile. Dincoace apare un tată care stă de vorbă cu întreaga familie în timp ce se odihnește pe sofa. Pe mine, prezența nemijlocită a acestor pietre m-a înduioșat. Aparțin unei arte tîrzii, dar sînt simple, naturale și atrăgătoare. Nici urmă de bărbatul în zale care ar aștepta aici, prăbușit în genunchi, fericita înviere. Artistul s-a mulțumit să redea, cu mai mult sau mai puțin meșteșug, prezența simplă a oamenilor, prelungindu-le astfel existența și păstrînd-o pentru vecinie. Ei nu-și împreunează resemnați minile, nu privesc înșpre cer, ci sînt aici, pe pămînt, ceea ce au fost și ceea ce sînt. Stau laolaltă, se interesează unul de celălalt, se iubesc, și toate acestea sînt exprimate în piatră într-un chip dragălaș, deși cu o anumită lipsă de pricepere. Un pilastru de marmură, bogat împodobit, mi-a dat o idee și despre gusturile mai noi.

Oricît de lăudabil ar fi acest așezămînt, se vede totuși că spiritul de conservare care a stat la baza sa a încetat să mai trăiască aici. În scurt timp prețiosul tropeid va fi distrus, căci stă liber în calea tuturor intemperțiilor ce vin dinspre apus. Dacă i s-ar face o apărătoare din lemn comora ar putea fi lesne salvată.

Palatul început al Provveditore-lui, dacă ar fi fost terminat, ar fi fost desigur un monument de arhitectură. În rest, nobilii continuă să construiască destul de mult, din păcate însă, fiecare pe terenul lui, acolo unde se află vechea locuință, așadar de cele mai multe ori pe niște strădele înguste. Se construiește astfel splendidă fațadă a unui seminar aflat pe o străduță din cea mai îndepărtată mahala.

Trecând cu un însoțitor ales la întâmplare prin fața porții mari și grave a unei clădiri impunătoare, acesta m-a întrebat, blajin, dacă n-aș vrea să arunc o privire în curte! Se afla acolo Palatul Justiției, și dată fiind înălțimea clădirii, curtea îți apărea ca un imens puț. Aici sînt ținuți toți răufactorii și suspecții, îmi spuse el. Am privit în jur; de-a lungul etajelor străbăteau coridoare cu balustrade de fier. De cum ieșea din celulă pentru a fi dus la interogatoriu, deținutul se afla în aer liber, dar era expus privirilor tuturor; și fiindcă existau pesemne mai multe camere de judecată, se auzau mereu lanțurile zăngănind, cînd ici, cînd colo, la toate etajele. Era o privilegiu înspăimîntătoare, și nu mă sfîlesc să spun că bună-dispoziția cu care venisem de hac gîndurilor chinuitoare n-ar fi rezistat mult timp în aceste locuri.

Mă plimbam la apus de soare pe buza craterului amfiteatrului și mă bucuram de priveliștea frumoasă asupra orașului și a împrejurimilor. Eram singur de tot, în timp ce jos, pe pietrele late ale pieții Il Brà, se preumblau grupuri-grupuri de oameni, bărbați de toate categoriile, femei din clasa mijlocie. Văzute de la înălțime, femeile înveșmîntate în hainele lor negre îmi apăreau ca niște mumii.

Zendăle și veste, pe care această clasă le poartă cu orice prilej, sînt dealtfel costumele tocmai potrivite pentru un popor ce nu se arată întotdeauna preocupat de curățenie, în schimb vrea să se arate mereu în public, ba la biserică, ba la promenadă. Veste este o fustă din tafta neagră ce se poartă deasupra celorlalte fuste. Dacă fusta de dedesubt e albă și curată, femeia va ști să-și ridice unul din colțurile fustei negre. Fusta se încinge bine în talie și acoperă partea de jos a corpului care poate fi de orice culoare. Zendăle este un soi de capușon mare, cu funde lungi; capușonul în sine stă pe un cadru de sîrmă, deasupra capului, iar fundele se înfășoară în jurul trupului în așa fel încît capetele să cadă înspre spate.

Verona, 16 septembrie

Cînd am plecat astăzi de la arenă, la cîțiva pași depărtare, am asistat la un spectacol public modern. Patru nobili veronezi băteau mîinga împotriva a patru vicecenteni. Dealtmînter ei obișnuiesc să joace tot anul între ei, cu vreo două ore înainte de-a se lăsa noaptea; de data aceasta, dat fiind că adversarii erau din alt loc, poporul s-a îmbulzit în număr neînchipuit de mare. Să tot fi fost vreo patru sau cinci mii de spectatori. Femei n-am văzut deloc însă.

Mai înainte, vorbind despre necesitățile mulțimii într-un astfel de caz, am apucat să descriu amfiteatrul natural, înfrîntor, așa cum l-am văzut înălțîndu-se aici. Aplauzele vii se auzeau de la mare depărtare; ele însoțeau orice lovitură mai importantă. Joci însă se desfășoară în următorul fel: la o distanță apreciabilă una de alta se ridică două platforme de scîndură înclinate ușor. Cel care lovește mîinga stă sus de tot, înarmat cu o paletă din lemn destul de lată. În momentul în care un jucător din partida lui îl aruncă mîinga, el o ia la goană în întîmpinarea ei, sporînd—și astfel forța cu care trebuie să lovească. Adversarii o trimit în ace-

lăși fel înapoi, așa încît mîinga zboară de colo-colo, pînă cînd, în cele din urmă, cade undeva pe teren. Cele mai frumoase poziții, vrednice de-a fi sculptate în marmură, și se revină în aceste momente. Și fiindcă toți sînt oameni înalți și vînjoși, și nu poartă pe ei decît niște haine scurte și albe, cele două partide se deosebesc doar printr-un însemn colorat. Mai frumoasă ca oricare este poziția celui care, venind în goană de pe platforma înclînată, își ia avînt pentru a lovi mîinga; se aseamănă cu cea a Luptătorului din vila Borghese.

Mi s-a părut ciudat că își organizează înfrîntirile pe lîngă un zid vechi al orașului, fără a se îngrijii de confortul spectatorilor; de ce nu se duc oare la amfiteatrul, unde stă la dispoziție un loc atît de frumos!

Verona, 17 septembrie

Picturile pe care le-am văzut nu le voi mai aminti decît în treacăt și voi adăuga cîteva considerațiuni personale. Fac această minunată călătorie nu pentru a mă așeză pe mine însumi, ci pentru a mă cunoaște prin obiecte: îmi spun deci cu toată sinceritatea că nu înțeleg mare lucru din arta, din meșteșugul picturii. Atenția mea, privirea mea contemplativă nu se poate opri decît asupra laturii practice, asupra obiectului și a tratării acestuia în general.

San Giorgio este o galerie cu picturi bune unde găsești tot felul de altare, tripticiuri și dipticiuri de valoare inegală, dar toate vrednice de-a fi luate în seamă. Bieții artiști însă, cît erau nevoiți să picteze și pentru cine! O «ploaie de mană» lungă de vreo treizeci de picioare și înaltă de douăzeci și «Minunea celor cinci plini», ca perechele ce-ar fi de pictat aici? Oameni flămînzîți care se năpustesc asupra grăunțelor mici; nenumărați alții cărora li se oferă pine. Artiștii s-au supus la adevărate cazne pentru a da amplasare unor subiecte atît de sărăcăcioase. Și totuși ațîțat și constrîns în acest chip, geniul a creat lucruri frumoase. Un artist care trebuia s-o picteze pe Sf. Ursula împreună cu cele unsprezece mii de fecioare s-a descurcat cu multă iscusință. Sfînta se află în prim plan în chip de cucceritoare; este zugrăvită în chip nobil ca o tînră amazoană, lipsită însă de farmec; iar în zare se văd micșorate cetele ei ce coboară din corăbii și vin înspre ea în procesiune. «Adormirea Maicii Domnului» din catedrală, tabloul pictat de Tițien, este foarte înnegrit; de admirat ideea că viitoarea sfîntă nu privește înspre ceruri, ci în jos, înspre prietenii ei.

În galeria Gherardini am văzut lucruri foarte frumoase ale lui Orbetto, și dintr-o dată am învățat să-l apreciez pe acest artist merituos. De la distanță nu aș fi decît de artiștii de prim rang și de cele mai multe ori te mulțumești cu numele lor. Cînd te apropii însă de acest cer înstelat și începi să vezi licărind stelele de mărimea a doua sau a treia, atunci lumea se lărgeste, iar arta se îmbogățește. Ideea unui tablou trebuie s-o laud aici. Doar două personaje: Samson care tocmai a adormit în poala Dalilei; apăsîndu-se peste el ea întinde încet mîna după o foarfecă aflată pe masă lîngă o lampă. Execuția este foarte bună. În palatul Canossa am remarcat o Danăe.

Palatul Bevilacqua cuprinde cele mai prețioase lucruri: un așa-numit Paradis al lui Tintoretto, de fapt o încoronare a Mariei ca regină a cerului în prezența patriarhilor, a profeților, apostolilor, sfinților, îngerilor ș.a.m.d., prilej pentru artist de-a desfășura întreaga bogăție a genului său. Ușurință în minuirea pene-lului, spirit, varietate a expresiei; — ca să poți să admiri și să te bucuri de toate acestea, ar trebui ca tabloul să fie al tău, pentru a-l contempla o viață întreagă. Opera se prelungește la infinit, iar capetele de înțepi ce dispar în slavă au plină la ultimul trăsături bine conturate. Cele mai mari figuri ating o înălțime de aproximativ un picior. Maria și Isus, care îi așează coroana pe cap, sînt de vreo patru toli. Eva este cea mai frumoasă femeieșcă din tablou și puțin lascivă, așa cum o știm din vechime.

Cele câteva portrete ale lui Paolo Veronese n-au făcut decît să-mi sporească admirația pentru acest maestru. Colecția de antichități este minunată; deosebit de prețios, un flu culcat al Niobei; busturile, trecînd cu vederea peste nasurile reconstituite, sînt de cele mai multe ori foarte interesante, un August cu coroana de cetățean, un Caligula și alții.

Stă în firea mea de-a admira din toată inima ceea ce este mareș și frumos, iar cultivarea acestei înclinații zi de zi, oră de oră, prin lucruri atît de minunate, este cel mai îmbucurător dintre sentimente.

Într-o țară unde te desfeți ziua, dar te bucuri mai ales de seară, sosirea nopții este deosebit de importantă. Atunci încetează orice muncă, călătorul se întoarce din plimbările sale, tatăl vrea să-și știe uica acasă, ziua a luat sfîrșit; dar ce înseamnă de fapt ziua, noi, cimerienii, nu știm. Trăind mereu în ceață și mohoreala ne este totuna că e zi sau noapte; cît timp putem noi oare să ne preumblăm și să ne desfătăm cu adevărat sub cerul liber? Aici, de cum vine noaptea, ziua a trecut cu desăvîrșire, cu dimineața și seara ei; s-au isprăvit cele douăzeci și patru de ore; începe o nouă scoteală, bat clopotele, se înalță rugăciuni, servitoarea intră în cameră, cu lampa aprinsă și spune «Felicitissima notte!» Ora aceasta se modifică cu fiecare anotimp, iar omul, care trăiește aici cu simțurile treze, nu se poate înșela, căci plăcerile existenței sale nu se rînduiesc după ceas ci după momentul zilei. Dacă i s-ar impune poporului ceasul german s-ar produce multă confuzie, căci ceasul lor se întrepătrunde cu cel al firii. Cu o oră și jumătate înainte de căderea nopții, nobilimea iese la plimbare, se îndreaptă spre Brà, pe strada lungă și lată ce duce la Porta Nuova, iese pe poartă afară, pe lîngă oraș, și de cum bat clopotele de noapte, se întorc cu toții. Unii se duc la biserici să înalțe un «Ave Maria della sera», alții se opresc în Brà; cavalerii se apropie de trăsuri, conversează cu doamnele, și toate acestea durează destul; n-am așteptat niciodată sfîrșitul, cei ce se plimbă rîmîn pînă tîrziu noaptea. Astăzi a căzut o ploale, tocmai atît cît să spele praful; privesc aia fost într-adevăr veselă și desfătătoare (...)

În românește de ONDINE CRISTINA DĂSCĂLIȚA



Acuareia pictată de Goethe în timpul călătoriei în Italia, reprezentînd erupția Vezuviului.

Diapozitive color EUGEN LUPU

Goethe și peisajul

Nu va fi vorba în aceste rânduri despre Goethe și arta plastică: tema este în sine un capitol — și nu lipsit de importanță — al universului goethean. Vor putea să existe pe alocuri încrucișări; ceea ce însă ne-a ispitit aici atenția este exercițiul vizualității lui Goethe asupra naturii ca experiență umană și ca mediu de viață totală. Urmărirea acestui exercițiu devine în multe privințe revelatoare: pentru figura lui Goethe însuși, pentru cultura germană — pentru perioada istorică în care a trăit scriitorul.

O surprinzătoare constanță va marca reacțiile lui în fața priveliștilor naturii și chiar transcrierea ori încarnarea literară a impresiilor spontane în memorialistică și corespondență, prelucrate în creație. Regăsim frecvent aceleași motive care-l atrag; cu toate că aria de proiectare vizuală era la Goethe foarte mare datorită numeroaselor și variatelor lui călătorii, se pot observa traseele unor preferințe peisagistice capabile să alcătuiască în sine o hartă expresiv-subiectivă, numai pînă la un punct suprapusă hărților geografice reale. Persistența acestor trasee este și cronologică, ea nu străbate doar spații, ci și lungi intervale de timp. Vom găsi astfel în *Faust*-ul părții a doua — deci într-o operă tîrzie — descrieri de peisaj montan, transpuse aproape neschimbate, din notațiile călătoriilor în Alsacia (1770) și din primele două călătorii elvețiene (1775 și 1779).

Pe ce se concentrează aceste preferințe și în ce ordine a lucrurilor se înscriu? Au ele, în vreun fel, un caracter simptomatic? De la început trebuie reținut faptul că, aproape fără excepție, Goethe trăiește peisajul ca un călător; din aceste experiențe au rezultat decorurile de natură romanești, ca și cele mai multe din

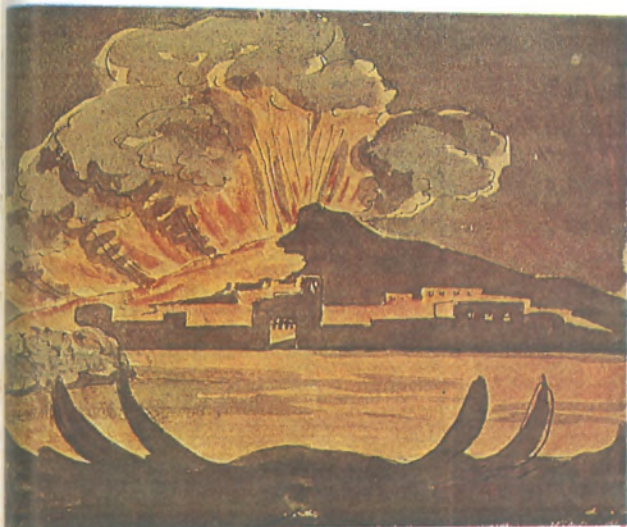
instantaneele peisagistice ale liricii goetheene. Călător: deci nu numai cu atenția și emotivitatea treze și în căutare de nou, ci și cu o disponibilitate distributivă, îndreptată concomitent în mai multe direcții. Acest fapt la Goethe, pentru care călătoriile fac parte dintr-un întreg program al creșterii interioare, capătă dimensiuni de spiritualitate reverberantă pe vaste întinderi axiologice. Sublinierea este cu atât mai necesară, cu cât o cultură a călătoriei se dezvoltă în toată Europa veacului al XVIII-lea, într-un spirit de curiozitate cordială, de perspectivă autoeducativă, pe care le întâlnim și la Goethe, dar cu mult depășite prin extensia cuprinderii și adîncimea conexiunilor și asociațiilor de idei — dacă n-ar fi să-l comparăm decît cu Rousseau. Contactul cu natura este pentru Goethe înainte de orice un mijloc de legătură directă cu alte sisteme de valori. Valori ale vitalității și existenței, valori morale, valori sociale, valori istorice și culturale, valori științifice se îmbină la el în receptarea priveliștilor. Rezultă o sinteză a experiențelor naturii, pe care o reîtrăiește, în forme mereu altele, în fața fiecărei noi întâlniri. Este un soi de recaptulare permanentă a raporturilor dintre valori și natură, care culminează în monumentalul peisaj metaforic din actul I al părții a doua din *Faust*:

Bat pulsurile vieții-mprospătate,
Slăvind aeriene zori în zare.
Iar tu Pămînt, dormind întreaga noapte,
Respiri odihnă-acuma sub picioare;
De bucurie toate-n jur tresaltă,
Și-o aprigă dorință mă străbate
Să tind spre existența cea mai înaltă —
Deschidă-i lumea-n pragul noii zile,
Pădurea-n mii de vieți sonore saltă;
Prin văi, ici-colo, neguri trec agile,
Dar clarul zării-n rîpe se respiră,
Și crengi și foi, mijind, țînesc fragile
Din hău-nmiresmat, unde dormird;
Culoare de culoare-n vale-i trează
Cînd stropi pe flori și frunze se prefîră;
Un rai mi-e preajma ce se-ntemeiază.
(...)
Astfel în spate-mi soarele rămînd!
Căderea apei, vijînd pe stîncă,
Tot mai plăcut cu ochiul meu se-ngîndă.
Din praf în praf se sparge acum, adîncă,
Și mii de stropi în mii de riuri varsă,
Înalta spumă-n vînt șoptește încă.
Cînd limpede, cînd cu icoană ștearsă,

Măreș născut de-acest vîrtej, apare
 Și-o undă răcoroasă-n jur revarsă
 Pestrîțul arc, imobil-schimbătorul.
 Strădania umană-n el s-arată
 Gîndind la el, se limpezește dorul:
 Viața-n răsfrîngerii de culori ne-i dată¹.

Componentele acestor sinteze cuprind: natura în sine, natura în context cultural și istoric, natura și amprenteale ei sociale. Cele mai neașteptate — și totuși caracteristice — forme de receptare apar la primul capitol, cel liric, al contactelor cu natura ca atare. Neașteptate fiindcă, privite din perspectiva întregii creații goetheene, cu magia substanței și forței ei demonice, epitetul care marchează impresiile din natură ale scriitorului, în special la faza lor primă, dar nu numai, provin surprinzător dintr-un repertoriu al dragălaşeniei vesele, al cumințeniei grațioase, al fericirilor simple. «Grădina» orînduită prietenos, este simbolul acestor preferințe: grădina înrudită cu «Paradiesgärtlein»-urile însoțite ale picturii medievale din zonele renane. Motivul apare insistent în descrierile de călătorie preitaliene. În 1776, evocă într-o scrisoare către Charlotte von Stein «grădinița dragălaşe» la marginea «frumoaselor livezi ale văii». «Totul înflorește, toate păsărelele cîntă». Alsacia este, de fiecare dată cînd o străbate, un prilej reinnoit de a gusta înfățișările idilice ale peisajului și de a distribui epiteze adecvate. Tot într-o scrisoare către Charlotte von Stein, din cursul călătoriei alsaciene în 1776, Goethe notează: «O zi neobișnuit de frumoasă, o regiune fericită, totul este încă de un verde proaspăt, doar pe ici pe colo cite o frunză de fag sau de stejar îngăbenită. Sălcile își mai păstrează frumusețea argintie. Un suflu blind și cordial străbate întreaga regiune. Strugurii, la fiecare pas mai buni. Oricare casă de țărani are vița de vie pînă sub streșina acoperișului, fiecare curte are un chioșc bogat acoperit cu frunze. În apropiere Rinul și munții limpezi, pădurile alternînd cu pașii și cîmpii cu înfățișare de grădini, îi fac pe oameni să fie buni și îmi dau și mie sentimentul unui soi de confort interior, de care de multă vreme duceam lipsă.» La Offenbach pe Main, cam în aceiași perioadă, Goethe scria: «Grădini, case care ajung pînă la Main, pretutindeni îngăduind accesul la împrejurimile pline de grație, transpun călătorul care poposește acolo, într-o stare plăcută-solemnă. Un îndrăgostit n-ar putea găsi pentru sentimentele sale un loc mai potrivit... O vedere deschisă peste ape pînă spre malul opus, arată încă de la primele ore ale dimineții o activitate de navigație a plutelor, corăbiilor și bărcilor, este o lume vie în ușoară trecere mai departe... Dar însăși curgerea singuratică și șoaptele fluviului cu înceata lui mișcare îl învaluiu cu un farmec liniștitor pe cel ce se apropie». Descriere din timpul călătoriei dealungul Moselei, la Trier, apoi spre Coblenz — desî

Golful Neapole, desen executat de Goethe în timpul călătoriei în Italia



¹ Din traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, Buc. 1982, p. 482

făcute în plin război, în timpul «Campaniei din Franța», surprind prin faptul că, ori de câte ori peisajul descris nu este în vreun fel direct implicat în teritoriul operațiilor militare, epitele aplicate de Goethe și atmosfera evocată păstrează același caracter senin-dulce, constituindu-se progresiv ca un simptom caracterizant, nu atât pentru geografia, cât pentru civilizația și spiritualitatea unei lumi. Un întreg spațiu cuprinzând Alsacia, Lorena, sud-vestul german de-a lungul lui Saar, o parte a zonei renane și o bună parte a Elveției, înseamnă în experiența goetheană descoperirea unei forme de civilizație pătrunsă pînă în înfățișările naturii. Goethe o va evoca, transpusă într-un registru de înaltă tensiune emoțională în *Faust*, partea I-a, printr-un discurs versificat al lui Faust în dialog cu Wagner. Este un discurs care vestește izbucnirea primăverii, ridicată la treapta simbolului — un simbol cu acțiune complex-iradiantă — sugerind o continuitate de viziune și spiritualitate europeană, și care poate fi apropiat de simbolul primăverii din *Parsifal*.

*Din gheață scăpate sînt rîu și izvoare,
Sub ochiul plăcutei, zglobii primăveri,
În vale speranța-nverzește-adieri,
O iarbă bătrînă și fără vigoare
Se trage napoi către munții severi.*

.....
*Elanuri și forme se-nvalbură toate,
Viața-n lumină colorile-și scoate,*

.....
*Pe poarta-negrită de vremuri și goală
În grupuri pestrice mulțimi dau năvală,
Își toți bucuși se zoresc.*

*Ei ziua-nvierii cînstesc,
Căci astăzi chiar lor li se pare că-nvie,
Din casele scunde cu odăile-n picie
Uitînd de unelte, de-a breștii robie¹.*

Este de reținut că Goethe, în drum spre Italia, însă înainte de a ajunge acolo unde o nouă etapă — decisivă — îi va pecetui experiențele, după ce descrie un peisaj din zona Innsbruck-ului în termeni asemănători celor mai sus arătați, intuiește nevoia unei concluzii pe rezultatele investigației lui în această arie a privilegiilor naturii, culturii și vieții cotidiene în Europa vremii sale. «Pentru universal pe care mi l-am creat, scrie el la 8 sept. 1786, din Brenner, am cucerit cîte unele, poate nu lucruri cu totul noi și neașteptate. Am și visat îndelung la modelul despre care de atîta vreme vorbesc, și prin care aș dori atât de mult să reușesc a comunica

ceea ce se petrece în forul meu interior și ceea ce nu pot să zugrăvesc pe viu în fața ochilor fiecăruia». — Odată ajuns în Italia, nu numai motivele descrierilor se schimbă, ceea ce este firesc, dar și atmosfera comentariului, chiar acolo unde anume motive peisagistice se repetă. Un exemplu simptomatic îl oferă reacția sensibilității goetheene la peisajul montan. Călătoria în Harz și călătoriile în Elveția îi prilejuiseră emoții solemne, dar îl și aduseseră într-o stare de luciditate maximă: năicăieri parcă nu-l simțim pe Goethe mai realist decît atunci cînd se află în mediul muntelui. În același timp tendința de a accorda înfățișărilor naturii semnificații simbolice cu paralelisme pe plan uman psihologic și moral — se accentuează în des. scrierile de priveliști cu munți. În deosebi în Elveția, — unde prima lui călătorie, în 1775, era denumită «Genierese», o călătorie orgolios formativă, atenția îndreptată asupra «subtextului», moral-simbolic este foarte puternică¹. Numeroase pasaje ale notațiilor autobiografice din această perioadă vor fi reluate în *Faust*, acolo cu o maximă potențare simbolistă. Atenția lui se îndreaptă în același timp științific, cu atenție către adîncuri, spre componenta geologică sau botanică a regiunii parcurse, spre studiul norilor și al luminii, spre tot ceea ce cuprinde — cum scria el în 1805 în caietul notițelor zilnice — «ființa muntelui în întregul ei complex», «de văzut cu ochii», «de cuprins cu spiritul». «Das Naturereignis», (evenimentul natural spectacol), grandoearea perspectivelor, pe care le agreează cu o constantă predilecție (este de remarcat cît de frecvent apare în formulările peisagistice ale lui Goethe priveliștea panoramică «văzută de sus», ca din «zbor de pasăre») nu este însă înrudită cu tipul de grandoeare peisagistică romantică, de pildă din picturile lui Caspar David Friedrich, pe care Goethe l-a cunoscut, l-a admirat, deși cu anume rezerve caracteristice. Felul în care înțelege Goethe grandoearea naturii este tocmai una științifică, științific-filozofică în multe privințe apropiată, dacă rămînem în epocă, de viziunea și atitudinea față de natură a pictorului Runge; iar privită în mare, comparabilă cu viziunea lui Leonardo da Vinci. Dealtfel într-o serie de note recapitulative datînd din intervalul 1800—1817 ale unor experiențe peisagistice, Goethe se referă la Leonardo în legătură tocmai cu motivele montane. «Scrierea lui Leonardo da Vinci cu privire la originea al. basteului munților aflați la depărtare, îmi aducea o bucurie reînnoită. Ca artist care știe să contemple și să înțeleagă nemijlocit natura, să ia în considerație aparențele pătrunzîndu-le tîlc, Leonardo a nimerit direct și fără ochocuri, explicațiile juste... Astfel, datorită lor, mi-a fost dat să înțeleg că lumina tainic limpede, este energia supremă, veșnică, unică și indivizibilă.»

Motivele peisajului italian, pe măsură ce șederea în Italia se prelungește, se conturează tot mai subliniat cu îmbinări inseparabile între peisaj și arhitectură. Paginile romane ale «Călătoriei în Italia» scot la iveală o viziune a naturii în care

¹ Din traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș. Buc. 1982, p. 72

¹ În acest punct, latura romantică a lui Goethe este sigur prezentă, legată însă și de «underground» al secolului al XVIII-lea, de interesul lui pentru Lavater, Cagliostro ș.a.

lacura idilic-grațioasă și toate aspectele ei « cuminți », « drăgălașe », « dulci », « voioase », fac loc unei atmosfere sezizant comparabilă, peste veacuri, cu realismul magic al lui Chirico. Iată o notație din 1788 (rescrisă în 1829) la Roma, în apropierea statuii lui Marc Aureliu. « Complet întunecat, aruncându-și umbra sumbră îmi stătea în față arcul de triumf al lui Septimiu Sever; în solitudinea Viei Sacra obiecte de obicei atât de familiare îmi apăreau străine și fantomatice. Iar când m-am apropiat de sublimile rămășițe ale Coloseului și am aruncat o privire în spațiul interior, înclat, al acestuia, nu pot să neg că m-a cuprins un soi de spaimă, și că mi-am grăbit întoarcerea. » Mai senină, dar nu diferită ca atmosferă este și o altă vedere nocturnă a Romei: « Frumusețea pe care o oferă străbaterea Romei pe lună plină, nu și-o poate nimeni imagina dacă n-a făcut-o. Toate detaliile sînt absorbite de marile mase de lumină și întuneric, și doar imaginile monumentale în generalitatea lor, se înfățișează ochiului ». Este aproape o pictură abstractă. — În alte regiuni ale Italiei — la Veneția, Neapolo, în Sicilia — simțul concretului își redobîndește prioritatea: asocierea istorică cu arhitectura pe deoparte, și curiozitatea științifică privind alcătuirea geologică și vegetală a locurilor pe de altă, rămîn definitorii. Vizitarea Vezuviului și cercetările botanice de la Palermo, unde Goethe considera că a descoperit « planta originară », « planta-mumă », rămîn momente memorabile sub acest aspect. Deprinderea de a stabili legături între peisaj și arhitectură, de a le « vedea » ca ansambluri, deprindere dezvoltată în Italia, chiar dacă unele semne premergătoare pot fi întîlnite și în călătoriile de primă tinerețe — de pildă în Alsacia, la Strasbourg, cînd descrie catedrala — dobîndește semnificații noi în călătoria tirzie post italiană, întreprinsă în 1814 în zonele Rin, Main, Neckar. Acum, castelele și bisericile vechi germane sînt receptate ca implantate în natură; cu mai puține epitețe din repertoriul celor folosite în tinerețe, Goethe reconstituie totuși o atmosferă senină, activă, eficientă, de concepție germanică subliniată. Un singur exemplu, edificator, dintre multele posibile: este o notație din 1814, de la Eibingen: « astfel privind din dreptul capelei în jos spre riu și localități puteai vedea cea mai minunată procesiune, rezultată din suita multicoloră a ornamentațiilor sculptate și pictate, aurite și lăcuite; prin acest spectacol dobîndea plăcutul sentiment că fiecare, cu sarcinile și eforturile lui, putea spera binecuvîntare și edificare interioară pe parcursul întregii vieți » — Faptul că Goethe a instalat ca fundaluri în creațiile literare și mai ales în Faust decori semnificative pentru un univers al civilizației gotice și al civilizației faptei înseamnă totodată o opțiune, maturizată desigur prin experiențele în mediul clasicității greco-romane, dar decisiv influențată de prezențele repetate în miezul formelor de civilizație a acțiunii practice, reputată în dinamica ei asupra gîndirii contemplatoare. Rămîne întrebarea dacă Goethe a realizat opțiunea în deplină deliberare cu sine însuși. Afirmatii directe în legătură cu această problemă nu există; și nici în desenele și gravurile lui de călătorie nu se poate citi o altă concluzie decît grija, aproape obsesivă, și fără excepție, de a uni imaginea naturii cu imaginea de arhitectură, de artă.

DESPRE POEZIA POPOARELOR

J. W. GOETHE

Cîntece sîrbești

Deja de-o bună bucată de timp li se recunoaște diferitelor creații populare specifice o valoare deosebită, fie că prin aceste națiuni ca întreg își transmit chestiunile ce le frămîntă, cu privire la raporturi statale și familiale majore, la unitate și dezbinare, la alianță și război, fie că indivizii conferă astfel expresie, în mod intim, interesului lor liniștit, casnic și sufletesc. Încă de-acum jumătate de veac, există în Germania această preocupare, urmărită cu gravitate și în tîină, și nu tăgăduiesc că fac eu însumi parte dintre cei care au continuat să răspîndească și să promoveze neîncetat și în toate felurile posibile, un studiu bazat pe această referință, așa cum n-am sovăit să îndrept din cînd în cînd atenția compozitorului de sensibilitate pură asupra vreuneia dintre aceste poezii, de o anume spiritualitate și cantabilitate.

Cu acest prilej, mărturisim cu plăcere că acele așa-numite cîntece populare își fac intrarea în lume cu precădere prin melodii mingietoare, care se însușează în sunete simple, neintegrale unei structuri muzicale regulate, revărsîndu-se de obicei în tonalități moi, și transpunînd astfel sufletul într-o stare de compasiune

în care zăbovim cu o anume nedefinită plăcere generală, lăsându-ne pradă unei desfătări molatece, parcă sub vraja sunetelor unei harpe eolice, și la care în conștiință ne tot reîntorcăm cu dor.

Și dacă în fața noastră vedem, în sfârșit, așternute de mină pe hîrtie sau poate chiar tipărite, asemenea poezii, le vom conferi o valoare categorică doar atunci cînd ele se adresează, tulburător, alt sufletului cit și minții, deopotrivă imaginației și memoriei, și cînd ne înfățișează particularitățile unei seminții originare într-o transmitere nemijlocită, plină de miez, oferind spre contemplant, cu cea mai mare pregnanță, locurile de care se leagă împlinirea și raporturile izvorite de aici (...).

Din această întreagă diversitate ce ne-a parvenit în ultimul timp, amintim numai cîtecele neogrecești, care ajung în timp pînă la noi, și de care cele sirbești, deși mai arhaice, de bunăseamă că sînt legate, ori poate că mai curînd se influențează și se înteaptrund, în bună vecinătate.

Trebuie însă să ținem seama de un punct esențial, pe care fără îndoială nu-l vom omite: izolate, în afara unui context, astfel de poezii naționale nu pot fi privite, încă mai puțin judecate și cu atât mai puțin gustate în spiritul cuvenit. General umanul se repetă în sfîrul tuturor popoarelor, nu strînește însă un interes propriu-zis înveșmîntat fiind într-un port străin și întîmplîndu-se și sub un cer îndepărtat; specificul unui popor, în schimb, înseamnă doar, ne apare straniu, adeseori dezagreabil, ca orice particularitate pentru care nu avem încă noțiune, pe care n-am învățat încă să ne-o apropiem; și de aceea astfel de poezii trebuie considerate în număr mare, pentru că astfel mai lesne se vădesc și pot fi apreciate bogăția și sîrăcia, mîrginirea ori deschiderea, izvoarea profundă ori platitudinea cotidiană.

Dar să nu zăbovim prea mult la această introducere cu caracter mai general și să abordăm fără înfrînzare problema noastră. (...)

Înainte de toate ar trebui analizat specificul local sirb, mai vechi, este însă dificil să-i formeză la repezeală o părere. Doar în răstimpuri scurte a rămas neschimbat; poate fi aflat sub formă cînd extinsă cînd comprimată, fără unitate sau concentrată după cum dezbinarea internă ori presiunea din afară au condiționat națiunea.

În orice caz cadrul natural trebuie imaginat mai larg și mai vast decît în vremurile noastre, și dacă vrem într-o măsură oarecare să ne transpunem la fața locului, trebuie să ne oprim pentru început la confluența Savei cu Dunărea, unde astăzi se află așezat orașul Belgrad. Dacă imaginația parcure, în amont, malul drept al râului dinții, și în aval malul celui de-al doilea, contîrînd astfel granița nordică, se poate așeza apoi spre sud, spre munți, și, trebind deasupra lor pînă la Marea Adriatică înspre vest, pînă în preajma Muntenegrului.

Și dacă ne uităm împrejur, la vecinii mai apropiați ori mai îndepărtați, vom afla de existența unor legături cu venețienii, cu ungurii și cu felurile alte neamuri schimbătoare. În vremurile mai de demult, însă îndeosebi cu imperiul grec, cînd plătîndu-i, cînd pretinzîndu-i tribut, cînd dusman, cînd aliat; mai tîrziu se va păstra mai mult sau mai puțin același raport față de imperiul turc.

Chiar dacă și cel din urmă veniți au dobîndit dragoste de pămîntul și meleagurile din regiunea Dunării, și chiar dacă, pentru a-și asigura proprietatea, au ridicat pe cîmule apropiate cetăți cu aspect de orașe fortificate, poporul va rămîne mereu într-o stare de încordare războinică; constituția lor este un fel de uniune de principate sub domnia slobodă a unui suveran, căruia unii i se supun la poruncă, iar alții ca urmare a unor rugămînti politicoase.

În ceea ce privește însă succesiunea ereditară a despotilor mai mici sau mai mari, aceasta se sprijină mult, ba chiar în întregime pe hrisoave străvechi care se află ori în mîna clerului, ori în trezoreria felurîtor participanți la putere (...).

Să începem prin a pomeni, după cum e și firesc, de aventurile războinice. Cel mai mare erou al lor, Marko, aflat în raporturi bune cu împăratul din Adrianopol, poate apărea ca o figură brută, contrapusă greului Hercules, persanului Ruslan, dar bineînțeles într-o modalitate scîdă deosebit de barbară. El este cel mai de seamă și cel mai nefîrînt dintre toți eroii sirbi, avînd o forță nemărginită, o putere de a voi și de a înfăptui ce nu cunoaște opreliște. Călărește un cal o sută cincizeci de ani, ajungînd el însuși la trei sute; moare într-un tîrziu în deplinătatea forțelor sale, neștiind singur cum de i s-a putut întîmpla asta.

Epoca cea mai timpurie a acelor vremuri se dovedește deci a fi pîgînă de-a binelea. Poeziile din perioada de mijloc au o tentă creștină; de fapt ea este numai bisericască. Faptele bune sînt singura mîngiere a celui care nu-și poate lerta marile nelegiuiri. Întreaga națiune este cuprinsă de aceeași superstiție a poeziei; un sir de întîmplări au loc în prezența îngerilor, în schimb nici urmă de Satana; morții joacă roluri însemnate și oamenii cei mai dîrji vor fi intimidați de uimitoare presimțiri, preziceri, mesaje aduse de păsări.

Peste tot însă și peste toate domnește un soi de divinitate irațională. Pretutindeni bîntuie o creatură fatidică, numită Vila, căreia nu i te poți opune, sălășluind prin pustietăți, trăind prin munți și păduri, împărțind prin sunet și voce preziceri și porunci, comparabilă cu bufința, apărînd însă uneori în chip de femeie, lăudată ca vîntoasă deosebit de frumoasă, trebind chiar drept culegătoare de nori, îndeosebi însă mai curînd făcînd răul decît binele din cele mai străvechi timpuri, așa după cum lucra în general orice așa numit destin.

În perioada de mijloc trebuie luată în considerație lupta cu turcii, care începuseră să cîștige supremația pînă la bătălia de la Amsefelde, în 1389, pierdută prin trădare. În urma căreia nu va înfrîia nici subjugarea deplină a poporului. Din luptele lui Czerni Georg desigur au mai rămas vestigii poetice; în perioada cea mai recentă li se alătură nemijlocit suspinele deznădăjduite ale suliților, în limba greacă ce-i drept, dar în sensul mai general al acelor nefecitate națiunii mijlocii, ce nu sînt apte să se constituie în sinea lor și să creeze un contra echilibru în fața puterilor învecinate.

Cîntecele de dragoste, pe care, la rîndul lor, nu ti le poți apropia și nule poți gusta și aprecia în mod izolat, ci în număr mare, sînt de o frumusețe superioară; ele exprimă înainte de toate mulțumirea desăvîrșită, fără nici o rezervă, a celor doi îndrăgostiți, unul cu celălalt; ele sînt, în același timp, spirituale și de o grație plină de haz; explicații abile dintr-o parte sau din ambele surprind și delectează, cu înțelepciune și fără teamă piedicilor sînt învinse pentru a ajunge în posesia celor rîvnite; în schimb, o despărțire iremediabilă, resimțită dureros, este îndulcită uneori de perspective de dincolo de mormînt.

Despre orice ar fi vorba, totul este prezentat pe scurt, dar îndeajuns, introdus de regula printr-o descriere a naturii, printr-un oarecare fior peisagistic ori inițierea vreunei forțe elementare. Întodeauna simțămîntele se dovedesc a fi cele mai autentice. Tandrețea în exclusivitate li revine tineretii, bătrînețea este desconsiderată și dată la o parte; fetele ce se oferă cu prea mare ușurință sînt respinse și părăsite; în schimb tînrul se arată uneori și el fugăr, fără nici o pricină, devotat mai mult calului decît frumoasei sale. Dacă însă cei doi tîn în chip serios și cu credință unul la celălalt, atunci va fi neîndoielnic nimicnică, cu multă hotărîre, poziția inoportună de conducător a unui frate sau a unei rude oarecare, în cazul în care tulbură alegerea și înclinăția.

Asemenea calități însă se descoperă numai în și prin ele însele, iar prezentarea în puține cuvinte a diversității motivelor și întorsăturilor pe care le admiră la cîntecele de dragoste sirbești este desigur o întreprindere riscantă. (...)

Pentru a vorbi acum despre relația dintre mine și această literatură, trebuie să mărturisesc pentru început, că nici nu mi-am însușit, nici n-am studiat vreunul din dialectele slave, în pofida celor câteva prilejuri avute, rămânând astfel complet în afara întregii literaturi originale a acestor mari popoare, fără însă a mă îngela vreo dată asupra valorii creațiilor lor literare, în măsura în care au putut ajunge până la mine.

Au trecut deja cincizeci de ani, de când am tradus cântecul de jale al aleșelor femei, ale lui Asan Aga, care poate fi găsit în însemnările de călătorie ale abatelui Fortis și de-aici în notele morlichie ale contesei Rosenberg. L-am tradus după varianta franceză alăturată, cu intuiția ritmului și avînd în vedere orînduirea cuvintelor în original. La dorința mea, manifestată foarte viu mi-a parvenit apoi o scriere din toate limbile slave; mi-am aruncat însă privirea doar asupra fiecăreia în parte; nu mi-am putut forma o noțiune generală și nici nu le-am putut clasifica pe grupe caracteristice.

În ceea ce privește însă pozițiile strășbi, ele au fost greu de obținut din pricina pe care le-am semnalat mai sus. Nefind scrise, s-au păstrat prin transmitere orală și acompaniate de un instrument de coarde, numit gusla, în păturile de jos ale națiunii; s-a întîmplat chiar ca, cerîndu-le unor străbi, aflați la Viena, să dețeze astfel de cîntece, această cerere să fie refuzată, pentru că bunii oameni n-au putut să-și explice cum cîntecele lor nemesteguite, disprețuite în patria lor, pot fi cîte de cît apreciate de oamenii cultivați. Mai mult chiar, se temeau ca aceste cîntece naturale să nu fie defavorabil comparate cu poezia germană pe deplin formată, dezvăluind astfel în chip batjocoritor starea mai necioplită în care se afla națiunea lor. Au fost convingeri de contrariu și de intenția serioasă prin atenția acordată de germani aceluși cîntec de jale, reușindu-se ca, din cînd în cînd, desigur și printr-o conduită adecvată, să se obțină în mod fragmentar consemnarea mult rîvnită.

Toate acestea n-ar fi avut nici o urmare, dacă un bărbat vrednic, pe nume Vuc Ștefanovici Karadici, născut în 1787 și crescut la granița dintre Serbia și Bosnia, nu s-ar fi familiarizat de timpuriu cu limba lui maternă care la țară se vorbește mai curat decît la oraș, și n-ar fi îndrăgit poezia ei populară. S-a dedicat cu cea mai mare seriozitate acestei probleme, și a scris la Viena în anul 1814 o gramatică străbească, și în același timp, o culegere de cîntece străbi, o sută la număr. Chiar atunci le-am obținut deîmpreună cu o traducere germană. (...)

În acest scop, limbă germană este deosebit de adecvată; se potrivește cu ușurință diferitelor idiomuri, se leapădă de orice îndrăstănie și nu se teme că i se vor reproșa inadecvări și fapte neobișnuite de limbă; într-afte de bine știe să se-ntruchieze, în cuvinte, cuvinte compuse, sintagme, expresii și în toate cele ce țin de gramatică și retorică, închît chiar și atunci cînd am vrea să le repropun autorilor vreo temeritate mai bizară din producțiile lor proprii, i-am concedat totuși limbii dreptul ca, în cazul traducerii, să se păstreze în apropierea originalului în toate privințele.

Și nu este lucru neînmănat cînd o limbă se poate lăuda cu aceasta; și dacă va trebui să considerăm cu deosebită recunoștință faptul că popoare străine își însușesc, în maniera lor proprie, cele elaborate de noi în chip original în cadrul propriei noastre sfere, nu este totuși mai puțin important ca străinii să reușescă să găsească și nepecificul la noi. Dacă ne reușește o astfel de apropiere, lipsită de afectarea de pînă acum, în mai multe direcții, atunci străinii vor trebui în scurt timp să-și îndrepte atenția asupra pieței noastre, pentru a primi prin mijloacele noastre mărfurile pe care și le-ar procura altminteri cu greutate din prima mînă.

În românește de GHEORGHE PASCU

Motive persane și arabe în «Divanul occidental-oriental»

Opoziția aparentă — de fapt, complementaritate — dintre Orient și Occident a bîntuit mai toate mințile doroitoare de acea cunoaștere a lumii în totalitatea ei, *Totolerkenntnis der Welt*: în ce măsură ar apropia Răsăritul (contemplația, tradiția) de Apus (acțiunea, modernitatea); în ce măsură tendința naturală de acțiune a occidentalilor va îngădui acestora să recunoască necesitatea «motorului imobil» al cunoașterii contemplative.

Civilizația islamică a fost un bun intermediar din multe puncte de vedere, prin asemănarea ei cu starea Europei medievale; e de înțeles prin urmare că, după ani de luminism, raționalism și gust clasicizant, Voltaire, Montesquieu și Wieland au ales în primul rînd lumea Islamului ca izvor de reînnoire în spirituală. Rațiunea Juca și acolo un rol important; etica era asemănătoare: poetul, cîntărețul era cîntec ca print, mag și învățat al neamului său, fiind în același timp un bun muzician și acolo un rol important; etica era asemănătoare: poetul, cîntărețul era cîntec ca print, mag și învățat al neamului său, fiind în același timp un bun muzician și acolo un rol important; etica era asemănătoare: poetul, cîntărețul era cîntec ca print, mag și învățat al neamului său, fiind în același timp un bun muzician și acolo un rol important.

În aceste vremuri ale întîlnirii cu Orientul, Goethe, a căruil plăcere de a fabula i-a determinat pe unii biografi să-l caute «un strop de sînge eurasic; în vine» și, avea să descopere pentru gîndirea sa patetistă, puternic atînată de spinozism și de concepțiile magice-alchimice ale lui Paracelsus, Agrippa și van Helmont, adevărate rădăcini în Orient. Înțelegerea naturii ca un organism mereu viu, căutarea «scrierii cifrate» din obiecte și ființe, amintind, mai departe de «semnăturile astrale» paracelsiene, de *materia signata* a lui Ibn Sina, înțelegerea timpului ca destin — diferit pentru orice obiect și proces, înțelegerea divinității ca o sumă, un total al fapturilor create — toate acestea își pot găsi originea în Orient. Cunoașterea literaturii și a filosofiei islamice a fost o veche dorință a lui Goethe și a început cu mult înaintea lucrului la *Divanul occidental-oriental*, încîntat încă din copilărie de cele 1001 de nopți, pe care le cunoștea în traducerea lui Galland și în versiunea germană semnată de M. Habicht, H.F. von der Hagen, K. Schall (*Breslauer Ausgabe 1824/25*). Goethe avea să cerceteze la Weimar, alături de Wieland, toate traduceriile vremii din literatură orientală, fiind în corespondență cu vestii specialiști, precum Meyer, Paulus, Kosegarten, și achiziționînd pentru biblioteca ducală tipăriți și manuscrise.

Desigur, cele 1001 de nopți au lăsat urme în mai toate cărțile importante ale vremii, prin urmare și în opera titanului de la Weimar: «de la folioara în texte a arsenalului vrăjitoresc oriental (covorul zbucător, hainele pentru zbor) sau preluarea unor tipuri

de personaje (bărbierul din *Anii de drumete* ai lui Wilhelm Maister, mijlocitorul între îndrăgostiții din *Amfipoli* electivă, băiatul — paznic de comori, Felix, Euphorion) la evocarea unor figuri episodice (doamnele muziciene în *Noul Paris*, doctorul mag, uriașul din *Lila*, balaurul-paznic de comori, flăcăul care și risipește averea pentru o frumoasă fată, în *Faust II*) și la prelucrare unor elemente topografice (castelul negru din *Lila* și *Anii de drumete*). . . . palatul subpământean din *Nuvel* și *Faust II* etc.). De asemenea, înlănțuirea povestirilor, schema comică precum și motivele lor etice trimit la tipul de literatură arabă.

Mai mult însă decât cele 1001 de noți, cunoașterea poeziei clasice arabe și persane face din opera de maturitate a lui Goethe un loc de întâlnire între Orient și Occident; scris anume în acest scop, *Divanul occidental-oriental* (1814—1819) reprezintă complementaritatea celor două lumi atât de diferite. Poate din iubirea sa pentru Marianne von Willemer, pe care o « deghizează » în Zuleica, iubita legendarului Yusuf, poate din pricina înțelegerii datorate curgerii vremii, Goethe hotărăște o *hegră* literară în Orient, o fugă spre tărîmurile « ale căror izvoare și piraie, ale căror de sete astîmpărătoare ape le-am adus către straturile mele de flori » (*West-östlicher Divan*, Akademie-Verlag Berlin, 1952, II, p. 3.). Ca niciodată, dorind să fie bine înțeles, ori preîntînd cum se cuvine însemnătatea demersului său, recurge la comentarii, note, o *introducere* în care se descrie pe sine drept călător în depărtate ținuturi: « cine vrea să înțeleagă », un poet, în țara-i mează » (*op. cit.* II, p. 168) ³. Declară că a rămas german în obiceiuri și estetică și n-a atins decât prea puțin din gradul înalt de măiestrie artistică și artizanală (*Kunstlichkeit und Künstelei*) al orientalilor. De la *Hegira* aștepta întinerire, era proaspăt, extaz.

Bibliografia sa rezultă din fișele și însemnările pe marginea unor serioase lucrări de orientalistă, unele din ele și astăzi consultate de specialiști: J. v. Hammer, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Wien 1697 și, de același autor, *Der Divan von Mohammed Seddudin Hofis*, Stuttgart und Tübingen, 1812—1813; lucrările lui d'Herbelot — *Bibliothèque orientale*, Paris 1697, Th. Hyde — *Historia Religiosa Veterum Persarum*, Oxford 1700, J. Malcolm — *The History of Persia*, London 1815, K.E. von Oelsen — *Mohammad*, Frankfurt 1810; traduceri ale contelui Ludolf, *Fundgruben des Orients*, Wien 1809, și ale lui William Jones, *Die Maallakat or Seven Arabian Poems*, London 1784; transunerile comentate ale lui H. Fr. von Diez și Th. Arnold, precum și descrierile de călătorie ale lui A. Olearius, J. B. Tavernier, Pietro della Valle, E. S. Waring (Goethe, *op. cit.* III, *Paralipomena*, pp. 145—189). S-au păstrat de asemenea de la Goethe exerciții de scriere în arabă, persană, ebraică, sanscrită, uneori doar cuvinte dispartate sau exerciții gramaticale, alteori transcrieri de titluri, versuri și chiar, în arabă, formule de Bismi-llah, din care cităm una apropiată spiritului estotic goethean: *Bismi-llahi ar-rahmani-r-rahimi, fatiri-s-samewati wa-l'ordi wa 'alami-l-gaybi wa-s-sahadati* ⁴, « în numele lui Allah atot-milosului îndurător, creatorul cerurilor și al pământului, al lumii celor ascunse și al celor ce se pot vedea » (Goethe, *op. cit.* III, p. 279).

Într-adevăr, la prima vedere Goethe era preocupat mai ales de « lumea celor ascunse ». Consultînd lista autorilor arabi și persani studiați în timpul scrierii *Divanului*, se poate observa că e vorba de astfel de poeți ismailiți sau sufi, sau care pot fi interpretați ca atare. Preferenți sînt Hafez, Saadi, Ferdousi, Djami, Djilalu-din Rumi, iar dintre arabi, Al-Mutanabbi și Al-Buhārī. Este de înțeles că idealismul panteist al « Fraților purității » (*Ihwan as-safa'*), marcat de logica lui Aristotel, de neoplatonica teorie a numerelor și a emanatelor, de istoria naturală a lui Ptolemeu și antropologia lui Galen, a făcut asupra lui Goethe familiară impresie. Predecesori ai lui Avicenna, « Frații purității » reprezentaseră un puternic ferment filosofic dar și politic în perioada abasidă, asemănători fiind prin aceasta secței *shīte* a ismaili-

șilor (numiți astfel după imamul lor Muhammad ibn Isma'il). Doctrina ismailică, elaborată de Abdullah ibn Maymun Al-Qaddah în dorința de a disloca puterea arabă și a reda Persiei toate drepturile, profesa interpretarea alegorică a Coranului, *ta'wil*, spunînd de pildă că oprirea vinului trebuie să fie înțeleasă ca mîndrie spirituală, etc. Prin misionari precum Hamdan ibn Al-Ash'hath, poreclit *Qarmat* din pricina brațelor și a corpului său scurt, de unde și numele de sectă *qarmat*, ismailiții își răspîndeau învățăturile cu eficiență, devenind în Orient tot mai numeroși, chiar dacă sub diferite nume (li se mai spunea « gruparea celor șapte », *sab'i*, sabaenii; gruparea « esoterică », *bātin*; « doctrinara », *ta'im*; « care cinstește descendenții Fatime, fiica Profetului și soția lui Ali, fatimi »; « ereticii necredincioși », *malahida*; « mîncătorii de hașis », *hašši* celebrii « Asasini »). Doctrina, legată de numerele 7 și 12 (relația fiind aceeași ca între planete și semne zodiacale, zile și luni, vertebre cervicale și vertebre dorsale, tonuri și semitonuri) vorbea despre șapte principii sau emanatii, văzute ca șapte trepte ale existenței. Omul nu poate atinge Adevărul neajutat, iar învățătura, *ta'im*, e primită de la Rațlunea Universală, care uneori se adărucează într-un profet sau învâțător (de alii frecventa temă a dascălului în literatura vrahim). Al șaptelea ciclu profetic, al lui Muhammad imnă scălmul (după Adam, Noe, Abraham, Moise, Isus și Mohamed) este cel ce interpretează alegoric legile religioase, recomandînd practicarea lor din « interior » (cea formală fiind pînă la urmă abandonată), care spune că dincolo de pre-existență (*as-sabiq*) și de cele ce vor urma (*at-tali*) se află o Ființă care n-are nici nume, nici atribut, despre care nu se poate predica nimic și care nu poate fi adorată (probabil « timpul fără margini », *zerwan akarana*, din sistemul zoroastrian); inițialul devine un filosof pur și simplu, liber să adopte ce sistem sau amestec de sisteme l-ar fi pe plac.

Pe de altă parte, panteismul theosofic al sufiilor (asceții purtători ai cămășii de lînă, *suf*) părea să fie în antiteză cu ismailismul prin chietismul și eclecticismul său. Aforismele favorite ale sufiilor, « cite suflăte, atîcea căi către Allah » sau « caută învățătură, de-ar fi și-ți China, întrecînd ideea că lumea fenomenelor și a simpurilor e o năluca, prin care doar acei *itinerarii mentis ad deum, tariqa mawlaviya*, poate scoate la liman. Lumea e înțeleasă ca o oglindire a divinității, creația — ca o revelare a comorii ascunse, cunoașterea — ca un lucru posibil doar cu ajutorul concentrațiilor (înțelegerea luminii prin beznă, a binelui prin rău). Cel mai mare pas pe « cărare » sufiilor (*tariga*), cercetată și de Goethe, este topirea, arderea, pierirea în lumina divină (*fana' f-lah*) — la care chiar și o dragoste pămîntească poate duce. De aceea, dragostea, vinul, cîntecul, orice stare care poate să provoace extazul, sînt considerate un fel de procese alchimice, capabile să transforme metalul omeneș în aur divin.

Cele douăsprezece sufi ai *Divanului occidental-oriental* cuprind numeroase motive *qarmate* și *sufi*, în general preluate prin intermediul poeziei lui Hafez.

Cel mai bine cunoscut în Europa e motivul fluturului și al luminării, al contopirii cu lumina sacră (fluturile ar fi a culoarea flăcării). Legenda spune că în Valea Morții, una din cele șapte văi inițiatice ale « cărării » sufite, s-ar fi adunat toți fluturii, gravitînd în jurul văzii, întrebîndu-se ce-ar putea să fie acea minune. Se apropiu pe rînd, dar unul singur a reușit să pătrundă în văcăpă. Cînd regele lor văzu de departe că fluturile îndrăzneț se identificase cu flacăra și primise calitățile acesteia, zise « iată unul care a aflat ce voia să știe — dar el singur a înțeles ! » ⁵. În măsură asemănătoare, moartea îl va părea lui Goethe un « dor preafieric » de unire cu lumina, aceeași aventură de unul singur în miezul flăcării: « înțeleptilor le scriu / că mulțimea ride iară / vreau să laud tot ce-i viu / și în flăcări vreau să plară. / În fiori de nopți de-amor / cînd crezi și-ai fost creat / te cuprinde straniu dor / lumii-

nări cînd lin se bat, / Nu mai poţi rămîne -nîcîns, / de a beznii umbră mare, / un gînd nou te-ai desprîns / spre mai-naltă fiinţare, / Nici un spaţiu nu-ţi reţeaş / zborul, / nu chema-tu crîmci / pe cîm, flîmînd de răză, / flutur_e, eşti înşur_cbru / Dar cît na-ai de-tele-aste: / « mori şi-ai po-îi fiară », / nu-ţi eşti cutelbîr ospe / într-o suflare răză / *(Selig_e Sehnsucht, op. cit., I, 22)*. Cuvîntele *Stirb und werde!* îţi sînt evocate la Goethe şi de « încercarea » poeziei: lăundîndu-l pe Hafez, îl compară cu o scînteie care a aprins cetatea, chiar dacă ea s-a stîns demult; văpaia unui poet are « jar vesnic », e menită « să dea lăraşi curaj unei inimi germane » (*Nachbildung, idem, p. 33*). Poezia, aşomarea focului, nu poate fi acoperită; Hafez este un bun exemplu: « tu, cel care fără a fi pios, eşti preafierit ! » (*Offenbar Geheimnis, I, 34*). Ca la All-Halla! ardearea e adevărat martiriu: « Dragoste! duşmănoasă, spun dar: / cu inimă tare grea cînt: / Vezi luminările care, arzînd / se tocesc şi dispar » (*Ergebung, I, 52*).

peste lumi privind de sus / în orice pană ochiul său a pus » (*Ich sah, mit Staunen und Vergnügen*, I, 209).

cinereții, care nici ea nu e lipsită de păcate, vinul dă o mai clară-vedere decît trezia:
«Vreau să-mi spui de ce jumia / cea lipsită de virtute / de greșeli preaplină, știe / mult mai mult ca senectutea» (Soki, I, 198).

Mulțumirea cu puțin, care-l ajută pe drumet să părăsească tot ce i-ar putea îngreuna trecerea spre spiritualitate, e tratată în *Divanul occidental-oriental* cu oarecare ironie: «O glumă proastă i-acest trai / ba una n-ai, ba alta n-ai / unul vrea mult, altul vrea tot / după noroc, după cum pot / mai intră nenorocul-n joc / și-l duce chiar de n-ai vrut deloc / pină moștenitorii-l scot / din casă pe Nuvreau-Nopot» (*Das Leben ist ein schlechter Spass*, I, 73). Războaiele, formularea e gravă și laconică: «Din zi, din noapte să nu ceri / decît ce-a dat ziua de ieri» (*Buch der Sprüche*, I, 105).

Valea cunoașterii îl face pe inițiat să vadă simburile prin coaja migdalei și obrazul prietenului în propriul său obraz. Adevărata învățătură e încă o formă de «ardere întru iubire»: «Dacă te strădui zi și noapte / s-auzi cei-nou, să-nveți din fape, / ascultă la o altă poartă / s-auzi a învățării artă / (...) cel ars întru iubire pură / și ochii Domnului văzu-l» (*Märkte reizen dich zum Kauf*, I, 67). Arderea întru iubire, pură, «copiarea în Allah» așa cum umbra se pierde în soare, apare la Goethe, ca o ultimă treaptă a inițierii, în finalul celei de-a douăsprezece Cărți: «Ne-nfrinatul dor nu are / pe pământ oprirea sa / plină-n veșnică iubire / vom pluti, vom dispărea» (*Höheres und Höchstes*, I, 236—237).

Dacă motivele sufii sînt preluate aproape exclusiv prin filieră persană, «întinerind», în *Divanul occidental-oriental*, filosofia și revelația, se poate spune că etica poemelor de senectute își are, la Goethe, oibră în poezia arabă preislamică. Toate virtuțile beduine, cîntate mai ales în *Cele șapte mu'allagete* («perle» ale literaturii pămîntului, «suspendate» într-un șirag¹⁹), toate învățăturile în legătură cu vitejia, cavalerismul, nobletea arabilor, sau în legătură cu atopoternicia poetului (șă'ir), sînt comentate de Goethe cu admirație. *Mu'allagete* i-au înfățișat, după lectură, «relațiile de strînsă rudenie cu cei din trib, dorința de a fi cîștit și viteaz, nepotolită poftă de răzbunare, imblînzită doar prin plîngerea mortilor, facerea binelui, aproape nemărginita jertfă de sine» (*Die Araber*, II, 8). Caracterizările pe care le face autorilor (Imru-ı Qays, Tarafa, Zuhayr, Labid, Antara, Amr ibn Kulthum, Harich ibn Hilliza) sînt preluate din comentariile lui Jones²¹, și, deși superficiale, au meritul de a acredita ideea că opera tuturor poetilor preislamici alcătuiește «un singur corp». Poate tocmai privind din acest unghi, al unei «opere comune», fără prea distincte personalități, Goethe citează un poem preislamic în care pot fi găsite mai toate ciștele beduine: setea de răzbunare a eroului cu minile umede de roua dărnice, cu hotărîre neabătută, furie de leu și alergare de lup flămînd; soarta celui ce «împărțea două gusturi: miere și fier», cu sabia scoasă din teacă asemenea fulgerului, cu setea lăncii nepotolite la adăptătoare — și care, fiind cîine rămine neîngropat, pradă păsărilor ce nu se mai pot ridica din pricina burșilor prea pline. Deși Goethe nu numește (poate nici sursa din care a preluat versurile nu numește) autorul, l-am identificat ca fiind Ta'abbata Sharran (m. 530), poet a căruia viață plină de aventuri și ale cărui poeme de vitejă sînt considerate un adevărat model pentru Arabia pămîntului. Poemul citat, pe seama războiului pe care Ta'abbata Sharran o datora unghiului său, morț în lupta cu tribul Hudheil, i-a înfățișat lui Goethe virtuțile cavaleriste ale bărbatului arab: hotărîrea, curajul, demnitatea, înțelepciunea, dărnicia, ospitalitatea, și i-a întărit convingerea că arabii ar fi un popor de luptători, contrastînd cu mai pașnicii și mai contemplativi persi (op. cit., pp. 9—14).

Pe seama mu'allagete-elor și a altor fragmente de poezie preislamică pot fi puse toate poemele din *Divan* scrise în spiritul laudei de sine. Așa cum beduinii preamăreau gloria lor și pe cea a străbunilor lor, Goethe crede că Poetul merită totă lauda: «Să scrii versuri, ce mîndrie ! / Nu mă certe mine: / singe cald să ai, ferice, / liber fii ca mine. / Dacă orice ceas de chin / l-ai simți amar / poate-as fi modest ca voi, / ba mai tare chiar. / (...) Moara unui bun poet / nimeni să n-o certe / cine-odată ne-înțelege / o să ne și ierte» (*Derb und tüchtig*, I, 19). De altfel: «Nu găsești stihitor / cel mai bun să nu se creadă / nici vreun cîntăreț din strune / să nu facă el paradă» (*Keinen Reimer wird man finden*, I, 88). Pe drept cuvînt se mîndrește poetul, de vreme ce calemul lor de trestie îndulcește lumea: «Cîte-o trestie mai crește / lumii dînd zăhar / / fie ca din a mea trestie / să dau lumii har» (*Thut ein Schilf sich doch hervor*, I, 23). El nu vor putea fi niciodată oprîți să cînte: «Cine poate porunci / păsării să tacă?» (*Unvermeidlich*, I, 23). «Fiindcă Allah poetilor dă harul» (*Fetwa*, I, 31). Imediul la modestie exagerată ar fi o ipocrizie: «Cum? urîți vîntul mîndriei / popi, fii ai minciunii? / Dacă Allah m-ar fi vrut vîrme / -asa m-ar fi dat lumii» (*Timur spricht*, I, 101). Dar această «atopoternicie» e valabilă numai pentru poezii adevărați, care totuși nu sînt prea mulți: «Că vorbesc nu-mi place mie / mulți, precum vrăbeșii / Ce-a gonit a poeziei / artă? Chiar poezii !» (*Wisse das mir sehr missfällt*, I, 122).

Poetul nu se ferește de însoțirea cu duhurile deșertului, djinnii, a căror urmă o caută prin nisipuri, știind că «tatuajele» ei îl inspiră și i-ar atîna calea. Din aceeași rădăcină derivă în arabă cuvîntul *madjun* «nebulă», nume deseori dat poetilor. Goethe reunește atît tema duhului inspirator cît și ciștele plîngerii la urmele șterse de furtună / «nebulii» poetului într-un singur fragment: «Știe el cu ce duh rățacește, / el, trăind cu nebunia-n crește? / Din iubirea-l fără margini, vie, / e-alungat intruna prin pustie / în nisip, a plîngerii lui amar / scrisă, -ndată vînturile-o curmă, / tot ce spune nu-înțelege bine / și de spune, vorba nu și-o ține. / Însă Cîntecul-o oricum domnește / și Coranul se-mpotrivește» (*Anklage*, I, 28).

Împotrivirea preislamicilor la Coran (cîtește -dogmă), concordînd la Goethe cu învățăturile ismaelite, au dus la modelul poetului—filosof independent, preocupat doar de «cele patru»: dragoste, clinchetul paharelor, clinchetul armelor și Cîntecul (*Elemente*, I, 11). La fel crezuse cînta Tarafa, că poetul e făcut să trăiască o viață «de război și plăceri»²². Morala acestuia trebuia să fie întru totul cavalerască: să nu fie disprețuitor, invidios, urcios, mincinos, nepolitic (Fünf Dinge, I, 20), să fie cîștit (*Wie ich so ehrlich war*, I, 68), să nu disprețuiască salutul unui necunoscut, care a doua zi, reîntîlnit, îi va părea prieten (I, 65); să fie darnic (*Buch der Betrachtungen*, I, 63), harnic, răbdător, rapid în acțiune, să se împotrivească la tot ce nu-i face cîște (*Fünf andere*, I, 61), să facă mult bine (*Gutes thu' rein aus der Guten Liebe*, I, 109) să respecte tradiția (I, 113), să-și cină gura (I, 115). În pofida atîtor virtuți, poetul n-are totuși de ce să ocolească pasiunea, care îl aduce și ea un anume folos: «Valul de potami zadarnic atacă / pămîntul tare, neînfîrînd dig / Aruncă poelice perle pe lîm și âsta i-al vieții cîștig» (*Die Fluth der Leidenschaft sie stürmt vergebens*, I, 120).

Cu toate că el însuși recunoaște că nu a încercat înnoiri formale (ar fi fost și aproape imposibil de aplicat metrii cantitative, lungimile de paronamase, intermiabila monorimă din poezia arabă), Goethe se lasă totuși uneori ispitit de asemenea contami_nări. Repetarea unui cuvînt sau a unui grup de cuvînte în finalul versurilor evocă rodul-persan («gleich erkenn' ich dich» în *In Da du Suleika heisst*, I, 133, de douăsprezece ori «gleich erkenn' ich dich» în *In tausend Formen magst du dich verstecken*, I, 177), spre deosebire de care versul liber e introdus ca o subliniere a contras-

tului occidental (I, 145). Sonorități amintind paronomasele (*gînos-ul arab*, prin care se ajunge aproape la omonimie) aduc o stranie muzicalitate: « *Erzklang* » și « *Herz bang* » (I, 18); « *Knitterer-Zersplitterer-Verwitterer* » (I, 92) etc. Uneori, pentru obținerea unor efecte exotice, sînt folosite cuvinte arabe (*ruh*, « spirit ») sau persane (*bulbul*, « privighetoare »). Destul de frecvent, exprimarea laconică e concentrată în catrene sau în versuri dispartate, *bayt*-uri de sine-stătătoare; alteori, versurile scurte, prozoase, amintesc stilul de *sag'* (proză rimată și ritmată) din *Coran* și *maqamat*¹³. Ca specii literare, sînt preluate panegiricul (*madh*), poezia babilică (*khawfiyya*), descrierea (*wasf*) și poezia de dragoste (*ghazal*). În numeroase cazuri, poemele nu au titlu, așa cum apar în *diwan*-urile arabe sau persane.

Meritul de a apropia setea de acțiune a occidentalilor de sapiența răsăriteană stă în aceea « egalizare », domolire a tensiunilor, altă de necesară spiritului modern. Dacă Herder afirma în *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* că « toată cultura Europei nordice, estice și vestice a încolțit din simburile roman, grec și arabe », Goethe este cel care a și dovedit acest lucru, încercînd nu compromisul, ci armonia, transformarea contrastelor în elemente complementare. *Divanul occidental-oriental* prevestește nașterea celui *Allmensch*, « omul total »¹⁴, cavalier modern al destinderii în care literatura veacului nostru își pune atîtea speranțe.

SORIN CHIȚANU

Goethe și problemele interpretării literaturii

Urmărind evoluția metodelor utilizate în interpretarea textului literar, constatăm strădania criticii de a-și stabili o bază de plecare științifică în abordarea fenomenului literar, justificînd astfel și statutul ei ca știință, nu arareori contestat. Aceasta explică, de altfel, și tendința de a folosi metode și procedee din diferite domenii ale științelor naturii într-o sferă în care unitatea de idei a specialiștilor a rămas de cele mai multe ori un ideal. Nu puține sînt demersurile critice de acest gen. Pozitivismul și-a însușit din domeniul științelor naturii, printre altele, noțiunea de cauzalitate, reducînd interpretarea operei literare la prezentarea biografiei scriitorului. W. Scherer, de pildă, considera cauzalitatea o categorie istorică fundamentală. Critica literară psihiatrică — la baza căreia se află conceptul de psihianaliză aplicată — utilizează în cercetarea textelor literare o teorie rezultată din procedee folosite în terapia medicală. Mai recent, matematica și știința comunicării au deschis noi perspective interpretării textului literar. Din această categorie face parte și așa-numita *metodă morfologică* de interpretare a literaturii, rezultată din valorificarea fizice, în prima jumătate a secolului al XX-lea, a operei științifice a lui Goethe.

¹³ Cf. Niels Hansen, *Ein Tropfen Türkenblut in Goethes Adern? in Jahrbuch der Sammlung Kippenberg*, Leipzig 1927/1928, vol. 7, pp. 303—311. Niels Hansen vorbește despre o posibilă înrudire a strămoșilor mamei lui Goethe, familia Soldan, veniți pe la 1300 din Orient, cu neamul Șadoch Selim Soldan.

¹⁴ Cf. Katharina Mommsen, *Goethe und 1001 Nacht*, Berlin 1960, p. 298.

¹⁵ Aici citate din proză, cîle și cele de poezie, sînt traduse în limba română de Grete Tardier. În cazul numerelor de autori persani sau arabi respectînd grafiile lui Goethe doar în cazul prezenței unui astfel de nume într-un ciclu.

¹⁶ *Farid ad-Din Attar, Le langage des oiseaux*, Paris 1857. Traducere din persană și comentarii de Garcin de Tassy. Versurile 3979—3981.

¹⁷ Al-Hallaj, mistic sufi care a fost cîmpit torturat fiindcă ar fi strigat în public « Dumnezeu e în mine » (sec. X).

¹⁸ Garcin de Tassy dă, în comentariile sale la *Farid ad-Din Attar*, op. cit., o cheie a citorva simboluri sufi: pupuza = călăuză, privighetoarea = iubirea, pînul = invidia, șoimul = minia; rața = lenes; pasărea Simorg = cea ce nu se poate vedea niciodată.

¹⁹ *Farid ad-Din Attar*, op. cit., versurile 4214—4230.

²⁰ Cf. Issa Chehab, *Friedrich Bodenstedts Verdeutschung der haftischen Lieder*, Köln, 1967, p. 78.

²¹ William Jones, *The Moallakat or Seven Arabian Poems*, London 1784.

²² Cete șapte mu'allakat, op. cit. p. 33.

²³ *Maqama*, pl. *maqamat*, gen literar de sine stătător al literaturii clasice arabe, seria în prosă rimată și ritmată, avînd drept eroi un fals cărșetor, învîșat rătăcitor, care prin gîrețenie, imaginație, timp cele mai ciudate situații. Cf. Al-Hamadani, *Al-Hariri*, *Tezcei de maqamat*, Univers 1981, antologie, traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Grete Tardier.

²⁴ Cf. Gustav René Hocke, *Das europäische Tagebuch*, Limes-Verlag, Wiesbaden und München, 1978, p. 522.

Termenul *morfologie* este definit¹ drept *Lehre von der Gestalt* (știința formelor) și cu acest sens apare în cele mai diverse domenii: biologie, geografie, geologie, cristalografie, sociologie și lingvistică. Gîndirea morfologică s-a răspîndit în știința literaturii după 1930, unul din reprezentanții mai de seamă fiind Günther Müller (1890—1957), autorul unor lucrări ca *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie (Problema formelor în știința literaturii și Morfologia lui Goethe 1944)*, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (Semnificația timpului în arta epică 1947), *Morphologische Poetik* (Poetica morfologică, 1968).

Platforma de plecare a metodei morfologice este opera științifică a lui Goethe, impresionantă mai întîi prin dimensiunile ei, chiar dacă astăzi multe din tezele patriarhului de la Weimar sînt cu totul depășite. Ea este cuprinsă în 13 din totalul de 143 de volume a ediției de la Weimar, la care se adaugă considerațiile de ordin științific din cele 14.000 de scrisori. Opera științifică goetheeană, de o diversitate uimitoare — s-a ocupat, printre altele, de mineralogie, botanică, anatomie comparată, fizică etc. —, se deosebește de cea artistică și prin faptul că nu este rezultatul unei inspirații spontane, ci a unor preocupări îndelungate, anevoioase, avînd la bază studii temeinice. Semnificativ din acest punct de vedere este soarta scrierilor despre botanică, care ne interesează în acest context, întrucît în ele este expusă gîndirea morfologică, transpusă ulterior în literatură².

Metamorfoza plantelor, apărută în 1790 cu titlul *Beitrag zur Erklärung der Pflanzen-metamorphose* (Încercare de a explica metamorfoza plantelor), expune în 123 de paragrafe, grupate în 18 capitole, etapele evoluției unei plante de la sămînță pînă la stadiul fructificării. Ea a fost comentată și comentată ulterior cu articole ca *Die Absicht eingeleitet* (Cuvînt înainte, 1807), *Der Inhalt bevorwortet* (Se prefăcează cuprinsul, 1817), *Nacharbeiten und Sammlungen* (Cercetări ulterioare și colecții, 1820) ș.a., grupate toate în broșuri apărute între 1817—1824 sub titlul *Zur Naturwissenschaft überhaupt besonders zur Morphologie* (Contribuții la științele naturii în genere, în special la morfologie)³.

Ca și în opera literară, întîlnim aici o concepție originală asupra naturii. În veșnica ei desfășurare, natura este pentru Goethe un organism viu. El este fascinat de eterna creație și distrugere, de infinita ei mobilitate. « Ea creează forme veșnic noi; ceea ce există n-a mai fost; ceea ce a fost nu va mai fi niciodată — totul e nou și totuși e mereu același lucru »⁴. Redescoperim aici teza monismului spinozian, formulată de Goethe și în versul: « Denn es ist das ewig Alte, Das sich vielfach offenbart »⁵.

Dinamismul este elementul esențial al concepției goetheene. Viața îi apare ca o veșnică curgere. Nici o formă nu este imuabilă, ci este privită doar drept moment trecător în veșnica ei metamorfoză.

Metamorfoza plantelor a fost concepută în Sicilia, în 1787, iar metamorfoza regnului animal la Veneția, în 1790. Prin metamorfoză Goethe înțelegea legea fundamentală a vieții. Ea constituie nucleul cercetărilor sale botanice și, într-o notă de călătorie în Italia (17 mai 1787), este sintetizată astfel: « Am înțeles că în acel organ al plantei pe care-l numim frunză, zace veritabilul proteu care se poate ascunde sau arăta în toate formele celelalte ». Această devenire continuă (*Steigerung*) este urmărită mai întîi în dezvoltarea individuală a unei plante și extinsă apoi la scara întregii vieți. Ea poate fi interpretată drept o ilustrare a principiului dialectic al materiei în veșnică mișcare⁶.

Rezultatul acțiunii metamorfozei este varietatea infinită a formelor (*Gestalt* = formă, plămuire, configurație, chip, înfățișare). În elegia *Die Matamorpha der Pflanze* (*Metamorfoza plantei*), scrisă în aceeași perioadă, ideea este exprimată astfel:

« Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleicht der andern ;

Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz

Auf ein heiliges Rätsel . . . »⁷.

Studiul devenirii continuie a formelor constituie, după Goethe, obiectul morfologiei. « Vom găsi prin urmare în cursul evoluției artei, a cunoașterii și a științei, numeroase încercări de a înțelege și dezvolta o știință pe care am numi-o *morfologie* » (XX, 488). Metoda morfologică nu este așadar aplicabilă numai la obiectele naturii, ci ea poate fi folosită și în interpretarea operelor de artă.

Concepția lui Goethe asupra raportului dintre natură și artă a constituit justificarea transferului unor procedee elaborate în studiul naturii, în sfera artei. După Goethe nu există o deosebire esențială între natură și artă. « Artă: o altă natură, de asemenea misterioasă, dar mai de înțeles, căci a izvorit din mintea omenească » (III, 521). Ideea a fost întîmpinată însă cu răceală și « nimeni nu voia să recunoască că știința și poezia ar putea fi alăturate » (XX, 502). De aceea poetul o reia în numeroase ocazii. De la Roma, în aprilie 1788, scria: « Cînd ne regăsim mereu în prezența capodoperilor antice, cum e cazul la Roma, ne simțim, ca și în prezența naturii, față-n față cu ceva nemărginit, de nepătruns » (*Gîndirea lui Goethe*, I, 310). Eseul *Über Laokoon* (Despre Laokoon), din 1798, conține următoarea exprimare aforistică: « Ca și o operă a naturii, adevărată operă de artă va rămîne în vece infinită pentru mintea noastră; o privim, ne mișcă, îi simțim puterea asupra noastră, dar n-o putem cunoaște în întregime și cu atît mai puțin îi putem exprima în cuvinte ființa și valoarea » (*Gîndirea lui Goethe*, II, 22). Faptul că operele de artă, ca și operele supreme ale naturii, sînt guvernate de aceleași legi adevărate și naturale, nu-l determină pe Goethe să le considere identice. Similitudinile au constituit punctul de plecare pentru trecerea de la studiul formelor naturii (*Natur-Gestalt*) la studiul formelor artei (*Kunst-Gestalt*).

Una din noțiunile fundamentale ale metodei morfologice este aceea de *Gestalt*, diferită de formă, deși, în mod curent, ambele sînt folosite nediferențiat. Maren Grisebach⁸ subliniază că termenul *Gestalt*, utilizat inițial pentru desemnarea obiectelor realității, a cunoscut în domeniul artei un proces de metaforizare. El înglobează totalitatea unei opere literare, desemnînd ceea ce în mod obișnuit se înțelege prin formă și conținut. Și din nou poate fi citat Goethe:

*Nichts ist drinnen, nichts ist draußen
Denn was innen, das ist außen.
So ergreift, ohne Säumnis,
Heilig öffentlich Geheimnis*⁹.

Noțiunea *Gestalt* are, așadar, în concepția metodei morfologice, o componentă irațională, întrucît ea conține specificul poetic al unei opere literare ce nu poate fi exprimat în termeni raționali. Creația poetică este pentru gîndirea morfologică « ein Weltanschluß, ein Lehren durch die Gestalt »¹⁰.

Procedeele practice de interpretare sînt: contemplarea (*das Anschauen*) și gîndirea (*das Denken*), ambii termeni fiind însă folosiți cu un sens mult mai larg decît cel obișnuit. În interpretarea elegiei lui Goethe *Die Metamorphose der Pflanzen*, considerată de noi tipică pentru această manieră de abordare critică a literaturii, Günther Müller menționează: « Urechea, ochiul și judecata disting ușor trei părți, fără a putea constata treceri supărătoare de la una la alta »¹¹. Prin contemplare iese în evidență în special totalitatea « organismului poetic », în timp ce gîndirea reliefează pe cale rațională părțile componente. Apelul la judecată are totodată menirea de a limita rolul intuiției, căreia contemplarea îi acordă o importanță hotărîtoare în înțelegerea poeticului.

O teză fundamentală, rezultată din principiul metamorfozei, este aceea după care opera de artă se află într-o continuă devenire. Goethe însuși vorbea « vom poetischen Gesetz der Entfaltung » (« despre legea poetică a dezvoltării »). Chiar termenul *Gestalt* înseamnă pentru el « numai ideea, noțiunea sau ceva fixat pentru o clipă din cursul experienței » (XX, 488). Aceasta ar însemna că fiecare imagine poetică își are explicația în cea anterioară, constituind totodată premiza celorlalte. Din acest motiv evidențiază Günther Müller « legătura organică » a ultimei părți a elegiei lui Goethe, nu numai cu partea centrală, ci și cu cea introductivă. Dezvăluirea legii vitale a evoluției plantei este considerată totodată o modalitate simbolică de redare a legității întregii vieți.

Goethe distinge în articolul *Über die Spiraltendenz der Vegetation* (Despre tendința dezvoltării spirale a vegetației, 1831) două direcții în dezvoltarea plantei: tendința verticală și tendința spirală. Prima este un fel de « principiu vital » (XX, 553), ce

face posibilă dezvoltarea plantelor, în timp ce sistemul spiral asigură înmulțirea și hrănirea lor, el fiind subordonat sistemului vertical. Separarea lor este imposibilă. După Günther Müller cele două tendințe acționează și în literatură. Tendința spirală s-ar manifesta în acțiunea principală a unui roman sau a unei drame, iar cea spirală în acțiunile și scenele secundare, în descrierile de natură. În elegia lui Goethe, tendința spirală s-ar manifesta cu precădere în prima parte, cea verticală n cea de a doua, ceea ce ar explica profunzimea ideilor din acest context; ultima parte ar consemna un echilibru deplin al celor două tendințe.

Scopul interpretării, ni se spune în continuare, nu este acela de a diseca fiecare element particular prin observații subtile; ci de « a înțelege organismul poetic în toată vivacitatea sa »¹². Interpretul înregistrează amănuntele, dar nu izolat, ci drept « fibre și artere ale unei întrupări din cuvinte »¹³, aflate într-o continuă devenire. De aceea noțiunile unitate (*Einheit*) și totalitate (*Ganzheit*) au un rol central în terminologia metodei morfologice. Ele erau considerate de critica literară a deceniilor trei și patru (Oskar Walzel, Hermann Pongs, Horst Oppel ș.a.)¹⁴ fundamentale pentru înțelegerea literaturii. Opera literară era privită — pornindu-se de la Goethe și, în general, de la apropierea făcută de epoca clasică și romantică între sfera naturii și a artei — ca o unitate superioară lumii organice¹⁵. Pentru justificarea tezei cu privire la raportul între părțile componente ale unei opere literare și totalitatea ei, adepții metodei morfologice pot găsi argumente multiple în opera lui Goethe. « Cu cît o ființă este mai imperfectă, cu atît elementele sale componente sînt egale sau asemănătoare, și cu atît ele se aseamănă mai mult cu întregul. Cu cît o ființă e mai perfecționată, cu atît părțile componente sînt mai diferențiate. În primul caz, întregul e mai mult sau mai puțin asemănător părților, în al doilea întregul diferă de părți. Cu cît componentele sînt mai asemănătoare între ele, cu atît sînt mai puțin subordonate una alteia. Subordonarea componentelor indică prezența unei ființe mai evolute » (XX, 490). Deducem de aici mai întîi faptul că părțile componente ale unei opere literare — imagini, motive, simboluri etc. — trebuie să interpreteze și în raport cu întreaga operă. Rezultatul unei asemenea analize comparative este important și pentru aprecierea globală a operei respective. Criteriile utilizate pot fi deduse tot din argumentația de mai sus: mai întîi măsura în care opera formează un întreg autonom, apoi varietatea părților componente și, în sfîrșit, subordonarea lor întregului. O operă literară în care apare o multitudine de comportamente umane este de preferat uneia axată asupra unei singure modalități, ceea ce înseamnă că elementul cantitativ constituie o premiză a desăvîrșirii artistice. Ca și în natură, perfecțiunea poate fi atinsă în domeniul artei numai atunci cînd cele două tendințe ale dezvoltării — verticală și spirală — se află în echilibru. De aceea

Goethe a definit frumosul drept « manifestarea unor tainice legi ale firii, fără de apariția căruia, acestea ne-ar fi rămas pe veci ascunse »¹⁷.

Metoda morfologică are meritul de a fi pus în centrul preocupărilor criticii textul literar, pretinzând cititorului să caute acele constante ale operei artistice, definite de Goethe prin termenul « innere Sprachform »¹⁸. Asemănător altor demersuri critice imanente, cum ar fi metoda existențialistă sau fenomenologică, critica morfologică oferă un cimp larg de acțiune intuției interpretului, neglijând astfel semnificația factorilor de natură istorică, în înțelegerea operei artistice. Mai puțin cunoscută decât alte modalități interpretative, pusă sub semnul întrebării încă din 1939¹⁹, metoda morfologică reliefează și bogăția de idei a operei goetheene, dar și actualitatea multora dintre ele. Astfel, prin aplicarea gândirii morfologice în domeniul artei, el a pledat implicit pentru o cercetare interdisciplinară, principiul devenit astăzi fundamental în orice domeniu al cercetării științifice.

¹⁷ Brockhaus Enzyklopädie, Wiesbaden, 1971, vol. 12, p. 808; Eisler, Rudolf, Wörterbuch der Philosophischen Begriffe, Mitter & Sohn Verlag, Berlin, 1929, vol. 1, p. 552-554 și vol. 2, p. 183.

¹⁸ Opera științifică a lui Goethe a constituit obiectul unor numeroase și variate interpretări. Din această vastă bibliografie amintim câteva lucrări: Hermann Dieckmann, Goethe als Denker, Frommans Verlag, Stuttgart, 1922, 215p; Tobias Pöhlmann, Goethes Naturauffassung, Furche Verlag, Berlin, 1927; Andreas B. Wachsmuth, Goethe's Zwiennatur, Aufsätze zu Goethes naturwissenschaftlichem Denken, Aufbau Verlag Berlin und Weimar, 1966, 351 p; R. Michéa, La « Métamorphose des plantes » devant le critique, in: Etudes Germaniques, 2/1969, p. 194 și urm.; Heinz Hamm, Der Theoretiker Goethe, Akademie Verlag, Berlin, 1975, 267 p.

¹⁹ Pentru lucrarea de față s-a utilizat ediția Goethe's sämtliche Werke, Pandora-Klassiker, Ulstein Verlag, Berlin, 20 vol. Volumul XX este intitulat Schriften zur Naturwissenschaft. Unde a fost posibil s-a citat traducerea din volumul Îngrijii de Mariana Șora. Gândirea lui Goethe. In texte alese, BPT, Editura Minerva, București, 1973.

²⁰ Die Natur, titlu dat de Eckermann în ediția apărută la Cotta.

²¹ Textul datează probabil din 1780, sau 1782.

²² Vezi Mariana Șora, op. cit., p. 14.

²³ « Este același veșnic unul / ce se relevăză multiplu ».

²⁴ « Toate formele seamănă, una nu-i însă la fel cu cealaltă / și astfel corul relevă o lege ascunsă, / O taină sfântă... ».

²⁵ Manon Maren-Grisebach, Methoden der Literaturwissenschaft, UTB 121, Wilhelm Fink Verlag München, 1977², p. 70.

²⁶ Goethe, Zwischenhefte der Morphologischen Hefte, 1,2:

« Nimic nu este în interior, nimic nu este afară
Căci ceea ce este înăuntru, aceasta este și afară.
Așfel încât însuși-vă fără întîrziere.
Sfînta și cunoscută taină ».

²⁷ Günther Müller, apud Manon Maren-Grisebach, op. cit., p. 71.

²⁸ Günther Müller, J. W. Goethe: Die Metamorphose der Pflanze. In: Benno von Weise, Die Deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Düsseldorf, vol. 1, p. 251-271.

²⁹ Ibidem, p. 254 și urm.

³⁰ Ibidem, p. 259.

³¹ Ibidem, p. 260.

³² Horst Oppel, Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart, Methodologie und Wissenschaftstheorie, Stuttgart, 1939, p. 43-48.

³³ Ibidem, p. 44.

³⁴ J. W. Goethe, Maxime și reflecții, Editura Univers, București, 1972, în românește de Gheorghe Ciorogaru, prefață de Sergiu Sălișan, p. 197.

³⁵ Prin noțiuni specifice gândirii morfologice — Typus, Urbilpflanze —, Goethe căuta modalități de sistematizare a diversității lumii naturii și artei.

³⁶ Horst Oppel, op. cit., p. 43.

IPOTEZE ȘI OPȚIUNI ÎN ȘTIINȚELE NATURII

J. W. GOETHE

Metamorfoza plantelor

*Non quidem me fugit nebulis subinde emer-
suris iter offundi, islae tamen dissipabuntur
facile, ubi plurimum uti licebit experimen-
torum luce: natura enim sibi semper est
similis, licet nobis saepe ob necessarium
defectum observationum a se dissentire
videatur.*

Prolepis plantarum dissert. 1.

Introducere

1. Oricine examinează într-o oarecare măsură creșterea plantelor va observa cu ușurință că anumite părți exterioare ale acestora se transformă uneori și trec în forma părților alăturate, uneori totuși, alteleori în mai mare sau mai mică măsură.

2. Astfel se transformă de exemplu de cele mai multe ori floarea simplă într-una învolată, atunci cînd se dezvoltă în locul filamentelor și a antenelor petalele, care fie că sînt identice ca aspect și culoare cu celelalte petale ale corolei, fie că mai poartă totuși pe ele somme vizibile ale originii lor.

3. Dacă remarcăm că plantele îi este astfel posibil să facă un pas înapoi și să inverseze ordinea creșterii, atunci atenția ne este cu atât mai mult îndreptată asupra drumului regulat al naturii și facem cunoștință cu legile transformării, după care ea produce o parte prin cealaltă și arată cele mai diverse aspecte prin modificarea unui singur organ.

4. Înfrumusețarea a diferitelor părți exterioare ale plantelor, precum a petalelor, a taliculiului, a corolei, a filamentelor, care se dezvoltă unele după altele și parcă unele din altele, a fost în general recunoscută de mult de către cercetători și cultivată în mod special, iar acțiunea prin care unul și același organ, ținut sub observație, se transformă în mod divers, a fost denumită metamorfoză a plantelor.

5. Această metamorfoză ne apare în trei feluri: regulată, neregulată și întimp-lătoare.

6. Metamorfoza regulată poate fi numită și progresivă, căci se poate observa cum ea acționează mereu gradat de la primele cotiledoane până la cea din urmă perfecționare a fructului și urcă prin transformarea dintr-o formă într-alta, ca pe o scară spiralată către acea culme a naturii, reproducerea prin două sexe. Pe aceasta am observat-o cu atenție timp de mai mulți ani și întreprind acum încercarea să o explic. De aceea vom privi planta în cadrul următoarei demonstrații numai în măsura în care este de un an și pășește neîntrerupt înainte de la bobul de sămânță spre fecundare.

7. Metamorfoza neregulată poate fi numită și regresivă. Căci, așa cum în cazul precedent natura se grăbește înainte către pelul înalt, aici ea pășește cu una sau mai multe trepte înapoi; după cum acolo ea formează florile, cu o forță vegetativă irezistibilă și cu un puternic efort, pregătindu-le pentru mecanismele iubirii, tot așa parca îi sădesc puterile aici și își lasă cu nehotărâre creația într-o stare decădă, moale, adeseori plăcută ochilor noștri, dar lipsită de vlagă și fără eficiență lăuntrică. Prin experiențele pe care vom avea prilejul să le facem în legătură cu această metamorfoză vom putea dezvălui ceea ce metamorfoza regulată ne tănuiește, vom vedea clar ceea ce acolo putem doar să deducem; și astfel putem spera că ne vom atinge scopul în modul cel mai sigur cu putință.

8. În schimb, nu ne vom opri atenția asupra celei de-a treia metamorfoze, produsă înclăpător, din exterior, mai ales de către insecte, pentru că ne-ar putea abate de la drumul simplu pe care trebuie să-l urmăm și ne-ar putea îndepărta de scopul propus. Poate vom găsi în alt loc ocazia să vorbim despre aceste excesivă monstruoase și totuși cuprinse între anumite limite.

9. Am îndrăznit să elaborez această încercare fără să mă refer la gravuri explicative care ar putea părea totuși necesare în anumite privințe. Îmi rezerv dreptul de a le aduce mai pe urmă, ceea ce se va întâmpla cu atât mai lesne, cu cât mai rămâne încă destul material pentru a explica și a dezvolta în continuare studiul prezent, mic și provizoriu. Atunci nu va fi nevoie să ținem o măsură compunctă ca acum. Voi putea aduce în discuție anumite chestiuni înrudite și mai multe pasaje adunate din scrierile cu același convingeri și idei vor sta la locul ce li se cuvine. Îndesobi nu voi neglija să mă folosesc de toate amintirile maestrilor cu care se poate lăuda această știință nobilă. Acestora le predau și le închin astfel paginile prezente.

I. Despre cotiledoane

10. Întrucât ne-am propus să studiem progresiunea creșterii plantelor, ne îndreptăm numaidecât atenția spre plantă, atunci când se dezvoltă din bobul de sămânță. În această epocă putem recunoaște și exact părțile care li aparțin nemijlocit. Ea își lasă învelgiul pe care nu-l studiem acum, mai mult sau mai puțin în pământ și produce la lumină în multe cazuri, atunci când rădăcina s-a fixat în pământ, primele organe ale creșterii ei deasupra pământului, organe care fuseseră deja prezente în mod ascuns sub episperm.

11. Multe dintre aceste prime organe sînt cunoscute sub numele de cotiledoane; ele au fost denumite și valve de sămînță, buciți de simbur, lobi de sămînță, *Somenblätter*, frunze de sămînță, încercîndu-se astfel să se desemneze diferitele forme sub care le percepem.

12. Adeseori ele apar lipsite de formă, parca umplute cu o materie brută și la fel de mult întinse în grosime cît și în lățime; vasele lor sînt de nerecunoscut și abia pot fi distinse de masa întregului; n-au aproape nimic dintr-o frunză și putem fi ispititi să le privim ca pe niște organe speciale.

13. Totuși ele se apropie la multe plante de forma frunzelor; devin mai drepte, expuse la lumină, la aer, ele preiau culoarea verde într-un grad mai înalt, vasele pe care le conțin devin mai vizibile, mai asemănătoare nervurilor frunzei.

14. În sfîrșit ne apar ca frunze adevărate; vasele lor sînt capabile de perfecționarea cea mai fină, asemănarea lor cu frunzele ce vor urma nu ne îngăduie să le considerăm drept organe deosebite, le recunoaștem mai degrabă ca fiind primele frunze ale tulpinei.

15. Neputîndu-ne închipui o frunză fără nod, nici un nod fără mugure, putem conchide că acel punct unde sînt prinse cotiledoanele este primul punct nodal adevărat al plantei. Această considerație este întărită de acele plante la care încolțesc mugurii tineri direct sub arlipoarele cotiledoanelor și dezvoltă din aceste prime noduri ramuri complete, așa cum obișnuiește să facă de exemplu *Vicia Faba*.

16. Aceste cotiledoane sînt de cele mai multe ori dublate și aici așa ce o observație care pe urmă ne va apărea ca și mai însemnată. Frunzele acestui prim nod stau adesea pereche și atunci, cînd frunzele ulterioare ale tulpinei se vor orîndui alternativ; aici se vede deci o apropiere și o legătură între părți, pe care natura le desparte mai tîrziu și le îndepărtează unele de altele. Mai ciudat este atunci cînd cotiledoanele apar adunate ca multe frunzulețe în jurul unui ax și tulpina care se dezvoltă încetul cu încetul din centrul ei dă la iveală frunzele, una cite una în jurul ei, caz ce poate fi observat foarte exact la creșterea diferitelor specii de pini. Aici o coroană de ace formează un fel de calic și în cele ce urmează ne vom aminti din nou de cazul prezent în legătură cu fenomene asemănătoare.

17. Treccm acum peste diferite cotiledoane total lipsite de formă ale acelor plante care încolțesc numai cu o frunză.

18. Observăm în schimb că pînă și cotiledoanele cele mai asemănătoare unor frunze sînt insuficient formate dacă le ținem alături de frunzele ulterioare ale tulpinei. Mai ales partea lor periferică este extrem de simplă și se văd pe ea atît de puține urme de creșterii pe cît se pot remarca pe suprafețele ei fire de păr sau alte nervuri ale unor frunze formate.

II. Formarea frunzelor tulpinei din nod în nod.

19. Putem privi acum exact formarea succesivă a frunzelor, întrucît efectele progresive ale naturii se petrec toate în fața ochilor noștri. Cîteva sau mai multe din frunzele care urmează acum sînt adeseori deja prezente în sămînță și se află închise între cotiledoane; în starea aceasta în care sînt împreunate strîns ele sînt cunoscute sub numele de *Federchen* (pană mică, numele unei părți din embrion). Forma lor se comportă diferit de la plantă la plantă în raport cu forma cotiledoanelor și a frunzelor ce vor urma, dar de cele mai multe ori se deosebesc de cotiledoane deja prin faptul că sînt plate, delicate și în general sînt formate ca niște frunze adevărate, se colorează complet în verde, stau pe un nod vizibil și

nu-și mai pot tăgădui înrădăcirea cu frunzele tulpinei, cărora deobicei le sînt încă inferioare prin faptul că partea lor periferică, marginea lor nu este complet formată.

20. Totuși procesul ulterior de formare se extinde fără oprire din nod în nod prin frunză, prelungindu-i nervura mijlocie, iar nervurile laterale care ies din ea se întind mai mult sau mai puțin înspre părți. Diferitele raporturi reciproce ale nervurilor sînt cauza principală a aspectelor felurite ale frunzei. Frunzele apar acum crestăte, tăiate adînc, compuse din mai multe frunzulițe, în acest ultim caz ele pregătesc niște rămurele complet dezvoltate. Un exemplu izbitor al unei astfel de diversificări succesive supreme a celei mai simple forme a unei frunze ni-l dă curmalul; nervura centrală își face loc înainte într-o serie de mai multe frunze, frunza simplă cu formă de evantai este ruptă, divizată și se dezvoltă o frunză extrem de complexă, rivalizînd cu o ramură.

21. În aceeași măsură în care frunza însăși se desăvîrșește, se formează și codița frunzel, fie direct legată de ea, fie constituind o tijă micuță care mai pe urmă este ușor de detașat.

22. Faptul că această codiță de frunză de sine stătătoare tinde de asemenea să aibă aspectul de frunză se vede la diferite plante, de exemplu la agurmen și organizarea ei ne îndeamnă la anumite considerații pe care le ocolim acum.

23. Nu ne putem angaja deocamdată nici la examinarea mai îndepărtată a frunzelor de stipulă; remarcăm doar în trecere că ele, mai ales atunci cînd constituie o parte a tijei, se transformă în mod ciudat odată cu prefacerea viitoare a acesteia.

24. Așa cum frunzele mai cu seamă trebuie să mulțumească pentru prima lor hrană porțiunile care conțin apă, mai mult sau mai puțin modificate, tot așa doarează perfecționarea și rafinarea lor luminii și aerului. Dacă socotim că acolo cotiledonul produce în învelișul închis al sămînței astupate numai cu seva crudă nu sînt aproape deloc sau sînt doar grosolan organizate și sînt neformate, atunci frunzele plantelor care cresc sub apă ne apar și mai grosolan organizate decît cele expuse aerului liber; ba același soi de plante dezvoltă chiar frunze mai netede și mai puțin fine, dacă crește în locuri adînci, umede, transplantat în schimb în pînturi mai înalte, produce frunze aspre, perfecționate mai fin și prevăzute cu păr.

25. În același fel este, dacă nu cauzată atunci măcar favorizată cu ajutorul unui aer mai pur anastomoza vaselor care izvorăsc din nervuri, și căută cu ramificațiile lor și formează membranele frunzel. Dacă frunzele multor plante care cresc sub apă sînt filiforme sau preiau forma coarnelor de cerb, atunci sîntem înclinați să atribuim aceasta lipsei unei anastomoze complete. Aparent ne învață acest lucru creșterea plantei *Ranunculus aquatilis*, ale cărei frunze produse sub apă sînt alcătuite din nervuri filiforme, cele dezvoltate de deasupra apei sînt total anastomozate și formează o suprafață unită. Această trecere poate fi observată exact la frunzele acestei plante, ele fiind pe jumătate anastomozate, pe jumătate filiforme.

26. Practica ne-a învățat că frunzele captează diferite tipuri de aer și le leagă de umezeala pe care o conțin în interiorul lor; nici nu există vreo îndoială că ele aduc aceste seve mai fine înapoi în tulpină și grăbesc astfel în mod deosebit formarea mugurilor aflați în apropierea lor. Pentru a ne putea convinge categoric de aceasta, am cercetat tipurile de aer produse în frunzele mai multor plante, ba și în scobiturile trestiei.

27. Remarcăm la mai multe plante că un nod se formează din celălalt. Este bătorul la ochi, la tulpinile închise de la nod la nod, la cereale, la ierburile, la trestie; nu chiar la fel de mult la alte plante care sînt complet goale în mijloc

și apar umplute cu o măduvă sau mai degrabă cu un țesut format din celule. Acestea așa numite măduve i s-a contestat¹ locul ocupat pînă atunci alături de celelalte părți interne ale plantei și se pare din motive covîrșitoare, și i s-a tăgăduit influența prețioasă asupra creșterii, atribuindu-se părții interioare ale celei de-a doua scoarțe, așa zisei cărni, toată forța propulsoare și productivă. Astfel ne vom convinge în prezent mai repede că un nod superior, formîndu-se din cel precedent și primind seva indirect prin el, trebuie să o obțină mai fină și mai filtrată, se va bucura de influența frunzelor exercitată între timp, se va perfecționa și va aduce frunzelor și mugurilor săi seve mai fine.

28. Lichidele neprelucrate fiind făcute să se scurgă în acest nod și fiind aduse altele mai curate și planta desăvîrșindu-se treptat tot mai mult, ea ajunge la punctul pe care i l-a prescris natura. Vedem în sfîrșit frunzele în toată desfășurarea și desăvîrșirea lor și percepem curînd după aceea un nou fenomen care ne vestește că epoca studiată pînă acum s-a încheiat și se apropie alta, epoca înfloririi.

II. Trecerea spre inflorescență

29. Trecerea spre inflorescență are loc mai repede sau mai încet. În ultimul caz, de obicei putem constata că frunzele tulpinei încep să se adune iarăși, din-spre partea lor periferică încoace, încep să-și piardă mai ales diversele lor diviziuni exterioare, se înfund în schimb mai mult sau mai puțin spre părțile lor inferioare, acolo unde sînt legate cu tulpina; în acest fel, chiar dacă intervalele dintre două noduri nu cresc în mod vizibil, tulpina devine totuși mult mai fină și mai subțire comparativ cu starea ei anterioară.

30. S-a observat că hrana frecventă împiedică inflorescența unei plante, iar hrana moderată, ba chiar sărăcăcioasă, o accelerează. Astfel devine mai limpedă acțiunea frunzelor crescute pe tulpină, de care fusese vorba mai sus. Atîta timp cît mai trebuie transportată seva nemişată, organele posibile ale plantei trebuie să se formeze ca instrumente pentru această necesitate. Dacă pătrunde excesiv de multă hrană, atunci operațiunea respectivă trebuie repetată mereu și inflorescența devine imposibilă. Dacă extragem plantei hrana, atunci se ușurează și se scurtează așa acțiune exercitată de natură; organele nodurilor devin mai fine, acțiunea sevelor nefalsificate devine mai curată și mai puternică, transformarea părților devine posibilă și are loc neîntrerupt.

IV. Formarea calicului

31. Adeseori observăm că această transformare are loc repede și în a-ust caz tulpina, deodată lungită și rafinată, pornește să crească în înălțime, începînd de la nodul ultimei frunze formate și adună la capătul ei mai multe frunze în jurul unei axe.

32. Ni se pare că se poate dovedi foarte clar că separele sînt aceleași organe care puteau fi văzute pînă acum formîndu-se ca frunze pe tulpină și care acum stau adunate, avînd o înfățișare adesea foarte modificată, în jurul unui punct central comun.

¹ Hedwig, în vol. III din *Leipziger Magazin*

33. Am remarcat deja mai sus la cotiledoane o influență asemănătoare a naturii și am văzut mai multe frunze, ba chiar mai multe noduri adunate în jurul unui punct și apropiate unul de altul. Există anumite soiuri de molizi care încă din clipa în care se dezvoltă din bobul de sămânță au o aureolă de ace evidente, care sînt de pe-acum foarte formate, contrar obiceiului altor cotiledoane; și încă din prima copilărie a acestei plante apare marcată acea forță a naturii care va produce la o vîrstă matură inflorescența și totalitatea florilor ce se vor dezvolta ulterior.

34. În afară de aceasta observăm că la mai multe flori frunzele netransformate ale tulpinei sînt strînse imediat sub corolă într-un fel de caliciu. Întrucît și-au menținut încă complet forma, ne putem bizui doar pe aparență și pe terminologia botanică, ce le-a desemnat sub numele de petale, *Folia floris*.

35. Cu atenție mai mare trebuie să examinăm cazul expus mai sus, în care trecerea spre inflorescență are loc încet, frunzele de pe tulpină se string treptat, se transformă și se trecoară încet în caliciu; acest lucru poate fi observat cu ușurință la caliciul daliei și mai ales la floarea soarelui.

36. Această forță a naturii care adună mai multe frunze în jurul unei axe, observăm că determină o legătură și mai strînsă și face ca aceste frunze modificate și reunite să devină și mai de nerecunoscut, legîndu-le între ele uneori complet, altele numai în parte și împreunîndu-le la margini. Aceste frunze apropiate și înghesuite atît de tare se ating în starea lor fragedă, se anastomizează prin acțiunea sevelor extrem de pure, care sînt acum prezente în plantă și ne înfățișează așa-numitele calicii sub formă de clopot sau monofile, care vădesc clar originea lor compusă prin faptul că sînt mai mult sau mai puțin crestate sau tăiate de sus. Acest lucru este evident, dacă raportăm un număr de calicii crestate adine la cele cu mai multe frunze, mai ales dacă privim cu precizie caliciile unor dalii. Astfel vom vedea, de exemplu, că un caliciu de calendel care este menționat în descrierea sistematică drept simplu sau format din mai multe părți, este alcătuit din frunze crescute laolaltă sau una peste cealaltă, printre care parcă se strecoară, după cum am arătat mai sus, frunzele împreunate ale tulpinei.

37. La multe plante sînt constante numărul și forma sub care sînt înșirate sepelele din jurul axei tulpinei, fie separat, fie crescute împreună, tot așa sînt și următoarele părți. Pe această constanță se bazează în cea mai mare măsură dezvoltarea, siguranța, onoarea științei botanice, pe care am văzut-o progresînd tot mai mult în ultimul timp. La alte plante, numărul și formarea acestor părți nu sînt constante; dar nici acest fapt n-a putut înșela spiritul ascuțit de observație al maeștrilor acestei științe, ei încercînd prin determinări precise să cuprindă și aceste devieri ale naturii într-un cerc mai restrîns.

38. În acest fel a format deci natura caliciul, legînd împreună în jurul unui centru, de obicei într-un număr anumit și într-o ordine precisă, mai multe frunze și deci mai multe noduri, pe care altfel le-ar fi produs unele după celelalte și la o oarecare distanță unele de celelalte. Dacă inflorescența ar fi fost împiedicată printr-o hrană abundentă și superflua, atunci ele ar fi apărut depărtate unele de celelalte, în prima lor formă. Natura nu formează deci în caliciu un nou organ, ci doar leagă și modifică organele care ne sînt deja cunoscute, apropiindu-se astfel cu încă o treaptă de țel. (...)

În românește de DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU

Goethe cercetător al naturii

Dacă vrem să vorbim astăzi despre osteneala lungă de decenii a lui Goethe de a cerceta și de a percepe natura, trebuie să concepem noțiunea de cercetare a naturii într-un sens mai larg decît sîntem obișnuiți să o facem. Pentru noi cercetarea naturii constă de preferință în pîtrunderea prin-analiză, măsurare, calcul, în obiecte, oriunde este posibil cu metode experimentale. Experimentul trebuie și poate în cazul favorabil să ne furnizeze rezultate perceptibile cantitativ și care se pot exprima în cifre, ecuații, curbe etc. Reprezentarea grafică plasticizează, la rîndul ei și într-o măsură oarecare, însăși abstracția matematică. Experiența se poate repeta și varia: prin aceasta i se mărește forța probantă; gradul credinței ce i se poate acorda se poate determina statistic.

Există bineînțeles ramuri ale științei naturii ale căror obiecte nu se lasă experimentate cu ea, de exemplu pietrificările paleontologiei; dar și specialiștii unor astfel de discipline utilizează în stil mare metodele de lucru măsurătoare. Cu cît o știință măsoară și calculează mai exact, cu atît este mai de respectat.

Intuiția

Goethe are mai puțină înțelegere pentru analiza experimentală măsurătoare și calculatoare a fenomenelor din natură și viață. Constatare făcută de Newton tocmai pe această cale, și anume că lumina albă constă din amestecul egal de culori spectrale — una din marile descoperiri de pînă acum ale istoriei științei — i-a rămas lui Goethe străină și de neînțeles, ba chiar a respins-o.

«Scindați mereu lumina! Scindați-o necetac

Eu un-o ciuda voastră, rămîne unicat!»

Epigrama aceasta din «Motivafeln» (Plăci comemorative) ale lui Schiller și Goethe, adresată «scindatorilor», arată convingerea indestructibilă a lui Goethe. După mai bine de o sută de ani de la apariția «Opticii» lui Newton (1704), el scrie la 1810 în Introducerea la partea didactică a teoriei sale a colorilor:

«Printr-o curioasă înălțare de împrejurări, teoria colorilor este adusă în fața scaunului de judecată al matematicianului, unde n-are ce căuta. Lucrul acesta s-a întîmplat datorită înrîndirii sale cu celelalte legi ale vederii, pe care matematicianul era de fapt chemat să le trateze. S-a mai întîmplat și datorită faptului că un mare matematician (Newton) a elaborat teoria colorilor și, întrucît ca fizician s-a înșelat, a aplicat întreaga forță a talentului său spre a da consistență acestei erori.»

Cu adevărat a pus și Goethe «întreaga forță a talentului său», în joc pentru a infirma teoria lui Newton — o osteneală condamnată, din capul locului și din însăși esența problemei, să eșueze!

Dar totuși, Goethe nu a respins principalul experimentul și nici nu l-a condamnat. El caracterizează experimentul ca «mijlocilor între obiect și subiect», îi vede valoarea în repetabilitate, avertizează împotriva concluziilor pripite din experiențe izolate sau chiar numai aparent înrîndite între ele, și recomandă să se cerceteze

prudent și pas cu pas cele ce se învecinează și se înfrățesc în mod direct. « Obligația propriu zisă a exploratorului naturii este așadar multiplicarea și diversificarea fiecărui experiment individual. În studiile sale privind teoria culorilor, Goethe a făcut el însuși experiențe cu prisme, lentile, plăci de sticlă plan-paralele și multe altele. « Experiențele (...) sînt riguros observate și animat descrise, asupra corectitudinii lor nu este nici o discuție », confirmă nimeni altul decît fizicianul și fiziologul Hermann von Helmholtz. O serie de experiențe legate direct una de alta, care în corelația lor « fac împreună una singură, reprezentînd o singură experiență făcută din cele mai felurite puncte de vedere », realizează, după Goethe, în ansamblu, o « experiență... de un fel mai înalt ». Suficient de surprinzător continuă Goethe în locul acesta:

« Grija aceasta de a pune în ordine următorul cu cel următor sau mai degrabă de a deduce următorul din următor, o avem de învățat de la matematicieni, care își acolo unde nu ne folosim de nici un calcul, trebuie să ne punem pe lucru ca și cînd am fi datori să dăm socoteală celui mai sever geometru ».

Procedeu al acesta care să prezinte pas cu pas lucrurile, așa cum sînt, ar fi de fapt metoda matematică. Goethe o pune în opoziție cu argumentarea retorică, care își poate procura argumentele din cele mai diferite, mai eterogene domenii.

Cu toate acestea, Goethe nu l-a urmat pe matematicianul și fizicianul Newton. Emil Staiger observă aici: « Ceea ce l-a supărat a fost dispariția culorilor în unghiurile de refracție, și cifrele, traducerea fenomenelor în limba matematicii. Aici el recomandă, dimpotrivă, cu totul altceva, nu înlocuirea culorilor prin formule, ci doar reprezentarea lor ordonată într-o metodă analogă celei matematice. »

Goethe avea o încredere de neclint în percepția noastră senzorială. Tocmai discutînd fenomenele de culoare produse prin refracție, unde devine evidentă prăpastia de netrecut dintre el și Newton, Goethe găsește prilejul binevenit « să spună spre cîntecul simțurilor noastre și spre confirmarea încrederii în ele, unele lucruri ». Natura unitară, elementară, a luminii albe, percepția aceasta aparent inechivocă prin simțuri, a fost pentru el un adevăr notoriu. Dovada contrariului, făcută de Newton, nu putea fi față de aceasta, decît un artificiu și o eroare grosolană.

Calea pe care Goethe are acces la conceperea științifică a naturii este intuiția și nu analiza abstractizantă. Ea l-a dus la considerente și recunoașteri importante — în morfologie, dar și în teoria culorilor. El explorează natura intuitiv, din vedere, o cale depășită — depășită era de fapt chiar și pe vremea lui, de către deschizători de drum cum a fost însuși Newton — sau poate mai este o cale care își are ca și mai înainte sensul ei, îndreptățirea ei, o cale pe care ar trebui să mergem iarăși poate mai des?

Fenomene originare

Dacă teoria culorilor lui Goethe ar fi, în general, un monument ieșit din comun al unei erori științifice, n-ar trebui să ne mai ocupăm cu el. Niciodată însă, înaintea lui, prezența culorilor, așa cum este percepută de ochii noștri, de spiritul nostru și de sufletul nostru, nu a fost atît de cuprinzător cercetată, rînduită și comentată ca la Goethe. Pentru noi este un lucru de la sine înțeles că ochii noștri reacționează la lumină, care se compune din culori și poate să ne apară colorată, albă sau cenușie.

Goethe nu realizase încă această egalizare: « Culorile sînt fapte ale luminii, fapte și pămînturi ». La producerea și ivirea lor sînt, după părerea lui, indispensabile contrastele lumină și întuneric, luminozitate și întunecime, « lumina și nelumina »; culorile sînt pentru el « semiluminii », « semiumbre ». « La lumină ne apare la început o culoare, pe care o numim galben, la început, la întuneric o alta, pe care o denumim cu cuvîntul albastru ». — Albastrul apare de asemenea ca un voal al negrului, după cum galbenul s-a dovedit a fi un voal al albului ».

Amestecul egal al albastrului cu galbenul pur dă verdele. Pe de altă parte cele două culori fundamentale suferă prin « comprimare sau întunecare » o « intensificare » spre roșietic. « Prin combinarea capetelor intensificate (...) se produce roșul pur, pe care de dragul demnității sale înalte, îl denumim adesea purpur ». (Goethe nu distinge așadar, cum facem noi, între roșul spectral și roșul purpur care este un amestec de culoare). În felul acesta se încheie cercul său de culori cu cele șase culori trecute din una în alta: de la galben prin verde, albastru, albastru-roșu (violet), roșu, galben-roșu (oranj) și înapoi la galben.

Din lumină și nelumină vede Goethe provenind și culorile pe care le vedem trecute prin medii mai mult sau mai puțin tulburi (« medii ») în natură:

« Lumina de energie maximă, precum aceea a soarelui, a fosforului arzînd în aerul vieții (oxigen), este orbitoare și incoloră. Tot astfel vine la noi și lumina stelelor fixe, în majoritatea incoloră. Văzută însă printr-un mediu clar și numai puțin tulbure, ne apare galbenă. Dacă tulbureala unui astfel de mediu crește, sau dacă i se mărește adîncimea, vedem lumina căpătînd din ce în ce o culoare galben-roșie, care crește în fine pînă la roșu-rubiniu.

Dacă, dimpotrivă, printr-un mediu tulbure, luminat de la o lumină incidentă, vedem întunericul, ne apare o culoare albastră, care devine din ce în ce mai deschisă și mai palidă, cu cît se mărește mai mult tulbureala mediului; din contra tot mai întunecată și mai saturată, cu cît tulbureala poate deveni transparentă, ba chiar devine perceptibilă ochiului ca cel mai frumos violet, cînd gradul celei mai pure tulbureli este cel mai redus ».

În această stare de lucruri vedea Goethe cele două « fenomene originare », în completare antipodică, ale lumii culorilor. Andreas Speiser a stabilit simplu și pregnant în introducerea sa la volumul al 16-lea al ediției comemorative Artemis, concepția lui Goethe în cuvintele următoare: « O opacitate expusă luminii în fața întunericului dă albastrul pînă la violet, dimpotrivă o opacitate în fața luminozității dă galben pînă la roșu. Ambele (fenomene) ne prezintă natura în mod minunat într-o tăie senină în fața ochilor. Cerul albastru se arată deschis în fața negrului, răsăritul și apusul soarelui cu roșeața sa se arată opac în fața luminozității. Goethe le-a privit întotdeauna cu smerenie ».

În felul acesta explica Goethe și culorile prismatice produse prin refracția luminii. Emil Staiger și Andreas Speiser au rezumat ambii în mod clar explicația « cam aventuroasă » (Speiser) a lui Goethe, iar matematicianul Speiser consideră teoria lui Goethe după cum urmează: « Teoria lui Goethe poate fi folosită ca o regulă surprinzător de vastă. În practica tratării culorilor va fi preferată explicației prin unde, căci aceasta din urmă nu poate decît cu mare greutate deduce fenomenele cerului albastru și așa mai departe ».

Goethe însuși n-a găsit de-a lungul vieții sale o explicație satisfăcătoare pentru curcubeu, acest « Newton personificat » (Speiser). Patru săptămîni înaintea morții sale, Goethe mai scria lui Sulzly Boisseree la 25 februarie 1832 o scrisoare lungă asupra acestui lucru sfătindu-l să persevereze: « Să nici nu vă gîndiți că veși scăpa vreodată de problema aceasta (...) »

Fenomenele originare reprezentau pentru Goethe, contemplatorul, ultima treaptă a cunoașterii posibile a naturii. Un fenomen originar trebuie recunoscut și respectat ca atare. Pentru Goethe e o nenorocire că ne sîlim să « căutăm în dosul lui și pe deasupra lui și altceva, deoarece aici ar trebui să acceptăm că se află limita contemplării. Cercetătorul naturii să lase fenomenele originare să existe în pacea lor eternă și sublimă. »

Tocmai aceasta n-o poate face un cercetător modern al naturii. Helmholtz a formulat lucrul acesta cu toată obiectivitatea: « Expunerile acestea ale lui Goethe nu trebuie înțelese ca explicații fizice, ci numai ca înfățișări ilustrative ale fenomenului. În lucrările sale de știință a naturii el se străduiește să nu părăsească domeniul contemplării sensibile, orice explicație fizică trebuie să se ridice însă la forțe și acestea nu pot fi, natural, niciodată obiecte ale contemplării sensibile, ci numai obiecte ale cuprinderii cu mintea ».

Modul său special de luare în considerare l-a făcut pe Goethe însă în stare să identifice și să evalueze activitatea de același rang și de colaborare a ochiului (sau mai general : a simțului văzului) la perceperea culorilor. « Faptul că există, ochiul și-l datorează luminii. Din organe auxiliare animalice indiferente, lumina își creează un organ egal cu ea. Și în felul acesta ochiul se formează la lumină pentru lumină, pentru ca lumina internă să o înfrunte pe cea externă ».

Acesta este Platon — vederea se realizează prin radiație comună (synauega) a luminii interne și externe; este însă totodată și o privire prin intuiție a istoriei evoluției viețuitoarelor. Și acum urmează acel catren de neuitat, după Plotin :

*« De n-ar fi solar, nici n-ar putea
Un ochi să vadă soarele, seninul,
Puteri divine dacă-n noi n-ar sta,
Cum ne-ar mai desfrîta divinitul ? »*

Observația

Dar contemplarea aceasta mistică, îmbrățișînd împreună natura și divinitatea, nu l-a împiedicat pe Goethe să observe exact și să-și expună observațiile sistematice. El distinge culori fiziologice, fizice și chimice. Fiziologice sînt culorile « în măsura în care aparțin ochiului și se bazează pe o acțiune și pe o reacție a acestuia ». Culorile fizice sînt acelea despre care am vorbit pînă acum și care ies în evidență cu ajutorul medilor incolore (culorile spectrului nostru); culorile chimice sînt cele ce « aparțin obiectelor ».

Culorile fiziologice au fost considerate « pînă acum ca extrareale (fără esență), înfrîntătoare, ca o amăgire și infirmitate. În realitate ele aparțin ochiului sănătos și formează condițiile necesare ale vederii ». Este și rămîne meritul lui Goethe de a fi identificat și reliefat acest lucru.

Goethe prezintă mai întîi constituția diferită a retinei în întuneric — « maximă desindere și susceptibilitate » — și în lumină orbicoră — « extremă încordare și insensibilitate ». El discută particularitățile imaginilor negre și albe — « un obiect întunecat apare mai mic decît unul luminos de aceeași mărime » — și contrastele luminos-întunecat. Trece apoi la imitațiile colorate, care, se declanșează în ochii noștri printr-o « imagine încoloră strălucitoare » și ajunge la fenomenul extrem de important în care imaginile viu colorate produc imitații în culorile complementare în cercul de culori suprapuse celor necesare. Iată și un exemplu pentru acestea :

*« Cînd am intrat spre seară într-un han și mi-a
intrat în odaie o fată corpalentă cu fața albă
strălucitoare, cu ochi negri și cu un pieptar
roșu, am privit-o atent în semîntîmber, cum sta
în fața mea la o oarecare distanță. În timp ce
da să iasă, am văzut pe peretele opus mie
o fată neagră înconjurată de o aură luminoasă,
iar restul îmbrăcămînții femeii, absolut clar,
apăru de un frumos verde marin ».*

Este necesară desigur o optică de cercetător pentru a înregistra cu o asemenea incorruptibilitate realitatea captivantă și copia optică !

La fel cu cele succesive, Goethe le-a identificat și analizat și contrastele simultane : fiecare culoare pe care o vedem — conchidea el — pretinde ochiului culoarea contrară. « Ochiul pretinde în mod absolut totalitatea și închide în sine cercul de culori ». Din observația aceasta a tras concluzia secundară că « n-ar fi indicat să ne servim pentru menajarea ochilor de sticle verzi sau de hîrtii verzi, deoarece fiecare specificație de culoare violentează ochiul silind organul să se opună ».

Conform cu legea contrariilor cerute, Goethe a explicat și perceperea umbrelor colorate, așa cum l-au fascinat, de pildă, pe Horace-Benedict de Saussure la ascensiunea sa pe Montblanc (1787).

Toate imaginile imitate și de contrast sînt, după Goethe, ușor de constatat de către oricine : « De altfel fenomenele acestea se prezintă celui atent pretutindeni, chiar pînă la incomodare ». Goethe nu putea observa altceva decît reflectînd — « se poate deci spune, constată el, că încă de la fiecare privire atentă aruncată în lume, teoretizăm ». Goethe avea privirea omului de știință care nu-i dă pace celui care o posedă.

Senzorul său era fără îndoială deosebit de ascuțit pentru astfel de imagini aparținînd ochiului însuși. El însuși își amintește « mai în glumă mai în serios » de plimbarea de Paști a lui Faust cînd acesta devine atent la pudelul negru — masca lui Mefisto :

*« Și dacă nu mă-nșel : în urma lui pe cale
Plutește-un sfredel de vâpăi ciudat ».
« E doar un pudel negru; geana serii
Vă iscă amăgiri ale vederii ».*

Îi răspunde obtuzul Wagner. La aceasta, Goethe adaugă: «Cele de mai sus erau demult scrise, din presimț poetic și doar semiconștient, cînd, pe o lumină domoală, a alergat prin fața ferestrei mele pe stradă, un pudel negru trăgînd după sine o rază de lumină puternică: imaginea nedeslușită rămasă în ochi era a corpului său în trecere grăbită».

În expunerea sa privind culorile fiziologice Goethe a inclus și percepțiile de culoare anormale, așa cum le are de pildă un daltonist, căci «fenomenele malative indică de asemenea legi organice și fizice». Cu aceasta dădea pentru știința medicală o formă clasică preceptului important și fertil al lui Hipocrat.

Morfologie

Se poate spune: pentru propriul său mod de concepere a satului însuflețite, Goethe a inventat noțiunea morfologiei, a teoriei conformației (*Gestaltlehre*, prin 1795). «Morfologia va trebui să conțină teoria despre structura, despre formarea și transformarea corpurilor organice».

Prin marea varietate a formelor vegetale și animale el a întreprins o formă de bază comună: planta originară și tipul structurii animale. Procesul de structurare, care face să crească zi de zi din tipul originar plantele și animalele adevărate, îl indică cu termenul de metamorfoză. Se pricepea în aceasta, de acord cu botanicii timpului său.

«Înrudirea secretă a diferitelor părți exterioare ale plantei, precum a frunzelor, a caliciului, a coronei, a filamentelor care se dezvoltă succesiv și de asemenea din una în alta, este în general cunoscută de mai demult cercetătorilor, fiind chiar și prelucrată în mod special, iar acțiunea prin care unul și același organ ni se prezintă la vedere felurit modificat, a fost denumită metamorfoză a plantelor».

Goethe a precizat «înrudirea secretă» a părților plantei într-atît încît le-a conceput pe toate ca frunze sau ca modificări ale frunzelor. Dar nici aici nu a pretins prioritătea descoperirii; dimpotrivă: «Eram demult convins că nu există nimic nou sub soare și putem găsi pînă și în tradiție prezise cele pe care le vom constata, gîndi sau chiar evidenția noi înșine. Noi sîntem niște originali numai pentru că nu știm nimic.»

Metamorfoza are rol pentru Goethe, în mod permanent la formarea fiecărei plante, fiecărui corp de animal, fiecărui copil. Ideea unei teorii a descendenței speciilor, a unei nașteri succesive a speciilor în decursul istoriei pămîntului, nu-l vine însă lui Goethe. Dar aluzii la o astfel de posibilitate — a evoluției, în sensul lui Darwin și al nostru — se găsesc pe alocuri, de pildă în locurile amintite mai sus asupra formării ochiului, «din organe auxiliare animale indiferente» sau asupra variabilității formelor plantelor în condiții de mediu diferite. Elaborarea marilor corelații, formulate mereu și excepțional, trebuia în orice caz să-l pregătească pe auditorii și cititorii săi pentru o idee a evoluției biologice. Cu aceasta avem aici și răspunsul la întrebarea dacă un astfel de mod de a cerceta și considera, cum le găsim la Goethe, ar fi într-adevăr depășit sau dacă nu s-ar putea dovedi fructuos și acum și pentru viitor.

Goethe și nenorocirea fizicii

Incompatibil cu sentința devenită valabilă acum la 150 de ani de la moartea lui, este bilanțul stabilit de Goethe însuși: «Despre tot ce am realizat ca poet, nu-mi fac nici un fel de iluzie». Întradevăr, el punea preț numai pe lucrările sale despre «teoria culorilor». L-au costat osteneala unei jumătăți de viață, dar, ne asigură bătrînul, nu o regreta: «Aș fi scris probabil o jumătate de duzină de tragedii în plus, și nimic mai mult, iar pentru asta se vor mai găsi destui oameni după mine». Nu! Pentru șase opere dramatice (de calibrul de pildă al lui «Goetz», al «Ifigeniei» sau al lui «Faust») am renunța la fel de ușor la «teoria culorilor» ca și rectorul universității din Berlin, fizicianul specialist, care la 50 de ani de la moartea lui Goethe, a respins-o ca fiind «o copilărie născută moartă a unui diletant autodidact».

De neînțeles ce importanță continua să acorde teoreticianul culorilor, el însuși «copilăriei» sale. «Pentru a face epocă în lume», îl instruia pe Eckermann, «sînt necesare, după cum se știe, două lucruri: mai întîi să ai o minte sănătoasă și, al doilea, să capeți o moștenire mare. Napoleon a moștenit revoluția franceză, Frederic cel Mare războiul silezian, Luther întunecimea popilor». Cu toată seriozitatea vedea el, la nivelul acestor exemple de istorie mondială, cazul său propriu: «Me-mia fost dată eroarea teoriei lui Newton. Generația actuală n-are idei de ceea ce am realizat eu în privința acestor; dar epocile viitoare vor recunoaște că în nici un caz nu mi-a revenit o moștenire rea». Mai sîntem noi oare la fel de ignoranți ca și contemporanii săi, a căror indiferență și lipsă de înțelegere l-au dus la dispreț? Ca și savanții specialiști a căror aproape unanimă respingere l-a dus la vechementa înjurături adresate «mușchetății și nerusinatei adunături de breslași».

Moștenirea l-a revenit cînd ajunsesse la vîrsta de 42 de ani. Interesul plin de pasiune al acestui om al ochiului pentru frumusețea lumii culorilor fusese puternic animat în timpul călătoriei sale în Italia de panorama mediteraneană și de pictura romană. În timpul poeziei se mișcase cu o siguranță somnambulică. În domeniul artei plastice însă, a căutat să-și ajute înzestrarea prin pătrundere teoretică în «legile și regulile sale». Credea însă că «de culori, ca fenomene fizice, trebuie să te apropii mai întîi dinspre latura naturii, dacă vrei cu tot dinadinsul să dobîndești ceva despre artă».

În scopul acesta, celui ce revenea la Weimar, îi împrumutase un profesor din Jena o serie de prisme. Dar numai cînd a apărut un curier trimis să le ia acasă, le-a deschis Goethe, luînd în grabă una dintre prisme în mînă. Insuficient orientat asupra experiențelor și teoriilor comunicate de Newton la 1704 în «Optica» sa, aștepta ca peretele alb al odăii sale, privit prin prismă, să-l apară felurit colorat. Vedea însă că «rămînea alb ca și înainte și că numai acolo unde se lovea de ceva întunecat se prezenta o culoare mai mult sau mai puțin decăzută, că în fine vergelele de la fereastră apăreau extrem de viu colorate, dar că pe cerul în lumina cunșle de afară nu se vedea nici o urmă de culoare. Nu era nevoie să stai prea mult pe gînduri ca să constăți că e necesară o graniță (între luminoasă și întunecată), pentru

a da la iveală culori, și, ca împins brusc de un instinct, am strigat că teoria lui Newton este falsă ».

Newton demonstrase experimental că lumina albă a soarelui se compune din luminile cunoscute spectrale care devin vizibile prin refracție prismatică. El atribuia așadar fenomenele de culoare dioptrice « refrangibilități diverse » a luminii. Ceea ce, prin urmare, vedea Goethe atunci, se explica perfect prin teoria lui Newton. Fiecare punct al peretelui alb privit prin prismă producea de fapt un spectru de culoare. Numai că aceste spectre individuale se suprapuneau la mijlocul suprafeței și amestecându-se reddeau în felul acesta albe. Doar la margini, și anume în caz de suprapunere insuficientă, suprafața deplasată prismatic, putea să-i prezinte borduri colorate; spectre pe muchii, pe care Newton le-a cunoscut desigur și pe care în mod diferit le-a făcut vizibile.

Cu toate acestea, Goethe spunea: « Asta-i o idee popoasă! Căci demult biserică își scindează pe Dumnezeu ei în trei, precum voi lumina în șapte ». Împotriva teoriei eronate despre lumina albă compusă din șapte culori și-a afirmat acel Credo al său despre culori ca « fapte și suferințe » ale luminii: unde lumina aceasta se mărginește cu întunericul, unde între lumină și întuneric apare un mediu tulbure, lumina pune în evidență culorile.

Se înșela total. Dar ceea ce constată cu privire la peretele alb, tivit în culori, această bruscă trezire, iluminare, chemare, a fost o breșă de o forță vitală hotărâtoare: « Am identificat lumina în puritatea ei adevărată ei », recunoștea el 30 de ani mai târziu, « considerînd că trebuia să lupte pentru ea ». Era vorba aici de un adevăr dincolo de orice rațiune fizică și demonstrabilă teoretic, i se întâmpla aici cu teoria cunoscute, după propriile sale cuvinte, « întocmai ca și cu religia creștină ». Un singur om a mai avut o asemenea poziție, în domeniul controversei științifice, condamnând pe cei ce se îndoaiau respingîndu-i ca renegați, eretici și sectanți: Sigmund Freud, care s-a zbatut pentru teoria pură a psihanalizei sale.

Nu pot fi comparate intențiile urmărite cu « teoria cunoscute » cu cele ale « Opticii », se spune în încercările curente de conciliere. Goethe a dat însă o adevărată luptă de exterminare, și aceasta pe terenul propriu al adversarului și cu propriile arme ale acestuia. El care se încredea exclusiv în identificarea naturală prin simțuri, n-a mai lăsat de aici înainte prismă din mînă (« ciomagul triunghiular de sticlă » al lui Newton, cum îl scria Hegel, cu care « ținut în pumnii săi de ingerul satanei, îl ciomăgește pe fizicienii »). A făcut numărate experiențe, și-a arat drumul prin literatură respectivă, a desenat, a pictat, a cules observații, a consumat în sfîrșit saci întregi de hîrtie pentru a-și putea da lumina notițele.

« Teoria cunoscute » a apărut la 1810 în aproape 1400 de pagini. A fost acceptată contribuția ei la înțelegerea « cunoscute fizice » care sînt produse de la sine de ochiul reacționînd asupra impresiilor externe cu fenomene de contrast, precum și cercetările legate aici de percepția fiziologică cu privire la daltonism, ca o realizare incontestabilă. Ca o operă de mare importanță a fost acceptată și « partea ei istorică », adică încercarea lui Goethe de a realiza o amplă istorie a științei, dînd ca exemplu teoria cunoscute. În arena de dispută propriu zisă a « cunoscute fizice » însă, numai cîțiva sectanți și diletați au mai încercat să impună considerentele sale împotriva concepțiilor fizice fundamentale ale lui Newton. « Partea polemică » a fost de mai demult luată la cunoștință cu cătinări perlexe din cap, ca o serie de deraiieri penibile. Weimarezul, altfel conciliant, nu intervenise de fapt cu acria furiei nicînd altădată. Înselătoare premeditată, absurditate curată, demență parțială, — iată ce reproșa el adversarului care căuta să scindeze lumina. Iar acolo unde zărea « desgustătorul alb newtonian » (în care, invers, se resintetizau de fapt culorile spectrului), dădea fără jenă lovitură cu centură. Newton ar fi trebuit

aici să mai facă experiențe cu pulberi colorate; pe drept cuvînt, de altfel, afirma apoi că prin acestea nu se obținea decît un alb murdar, de culoarea noroiului străzilor. Cu sarcastică plăcere nota polemistul toate acestea, și nu și-a ascuns dorința spunînd că « toți newtonienii ar trebui să poarte lenjerie de corp de același fel pentru ca să poată fi distinși prin acest semn de ceilalți oameni mai rezonabili ». Dacă i s-ar fi acceptat ideea, am putea constata astăzi, la stabilirea profesiunii, după rufăria de corp că toți fizicienii sînt newtonieni !

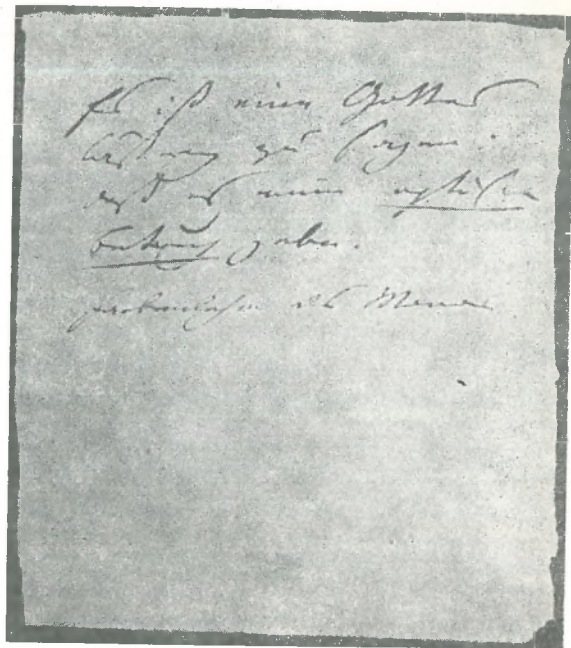
Acest spirit zelos nu ținea seama de nimic. Căci în lupta dusă împotriva « refrangibilități diverse », el juca literalmente totul pe o carte. Acolo unde Newton își limita interesul numai la domeniul parțial al cunoscute produse prin refracție, Goethe lua în considerare condițiile unitare ale genezei tuturor fenomenelor de culoare și, în același timp, « raportul lor învecinat » cu filosofia, matematica, tehnica colorării, fiziologia, patologia, istoria naturii, fizica generală și muzica. Acolo unde Newton, analizînd proprietățile fizice ale luminii deschidea acces matematicilor la fenomenele optice, ajutînd prin această la pregătirea măsurărilor cunoscute, care determină un galben pur după fișa de culori DIN 6164 prin valorile ordonatorilor $x(\lambda)$ 0,5096, $y(\lambda)$ 0,4904, $z(\lambda)$ 0,0. Goethe a lărgit cîmpul vizual pînă la efectul psihologic, estetic, simbolic: pînă la acțiunea sensibil-morală a cunoscute, iar în experiențele sale prismatice cu un astfel de galben a avut în vedere și « proprietatea senină, veselă, de o blîndețe fermecătoare » a acestuia, precum a « frunzelor toamna, a îmbrăcăminții împăratului Chinei », pînă și a « pălărilor galbene ale falșilor ».

El care și făcea de lucru aici era, desigur, un diletant. Dar acesta a descoperit că ochiul reacționează la impresia exterioară de culoare a galbenului cu percepția de contrast (subiectivă) a violetului, așadar că « natura este concepută să ne ridice prin totalitate la libertate »; că ochiul « se pune el însuși în libertate evidențînd, prin contrast cu individualul ce i se impune, o totalitate multumitoare ». Așa cum apar în cercul lor de culori, de fiecare dată în pereche, culorile complementare (obiective) oran/albastru și purpura/verde, dar galben/violet, diametral opuse între ele, conțin în ele totuși și totodată în mod potențial totalitatea de culori. În felul acesta vedea el faptele ochiului și cele ale luminii în corespondență reciprocă, interiorul și exteriorul raportate unul la altul, pe om în acord cu natura: « Dacă ochiul n-ar fi solar, cum ar putea să vadă lumina ? »

Bineînțeles că Newton nu putea lua asemenea lucruri în calculele sale. Științele naturii au rămas aici incompetente, ele care, confirmate de practica tehnicii-moderne au făcut pe urmele ei extraordnabile progrese care au schimbat lumea. Triumful acesta a dus firește spre zone din ce în ce mai abstracte. Acea calitate « sensibil-morală » a naturii, pe care căuta să se sprijine « teoria cunoscute », s-a pierdut din ce în ce mai mult din vedere. Dar cînd în anii noștri Max Born, Max Planck, Werner Heisenberg sau Carl Friedrich von Weizsäcker s-au gîndit la consecințele discutabile, îndoielnice, fatale ale acestui drum, partenerul lor de discuție a fost iarăși bătrînul teoretician al cunoscute. « Cea mai mare nenorocire a fizicii noi », spusese el, « ar fi faptul că experimentele s-au separat de om, faptul că natura e recunoscută numai prin ceea ce prezintă instrumentele artificiale, ba chiar posibilitățile ei o vor confirma mărginînd-o. Osteneala jumătății sale de viață a consacrat-o încercării disperate dar și zadarnice de a da acestor științe ale naturii, impulsionate cu ciomagul triunghiular de sticlă al ingerului satanei, o altă direcție: de a le obliga să țină seama de percepția sensibilă, de corelațiile semnificative adînci, de responsabilitatea morală și prin aceasta de a-l face pe om să se simtă acasă în lumea aceasta, « în care trăim, ne agîtăm și sîntem ».

Abia urmările, care au arătat cît de nedrept a fost cu Newton, îi dau dreptate. Eroarea sa de apreciere, de neînțeles, îndărătnicia lui de a se lăsa convins, nemiăsura sa nedreptate în problema aceasta, devin de înțeles ca exprimare a unei adînci iritări. «Mașinismul tehnicii moderne», bazat pe științele naturii, spune el în romanul *Wilhelm Meister*, «mă chinuie și mă înfricoșează: se rostogolește spre noi ca o furtună, încetul cu încetul: el și-a luat însă direcția, va veni și ne va zdrobi».

«Ca să faci epocă în lume» venise prea devreme. Încercarea de a se opune a eșuat. Dar tocmai pentru că terapia n-a corespuns, devine retroactiv evidentă extraordinara clarviziune a prozozei. Cine poate ști dacă nu cumva epocala îmbolnăvire diagnosticată de Goethe după simptomul «diverse refrangibilități» a luminii, îmbolnăvirea pe care a căutat să o combată, este chiar boala morală a omenirii?



Comentariul scris de mîna lui Goethe asupra «iluziei optice».
«Goethe s-a folosit de această lucrare în Faust,
spre sfîrșitul plimbării pascale (versul 1157).

Pagină de titlu ►
la ediția originală a «Contribuției la Optică»

J. W. von Goethe,

Beiträge

zur

Optik.

Erstes Stück

mit XXVII Tafeln.

Weimar,

im Verlag des Industers Comptoirs. 1791.

J. W. GOETHE

cu privire la
TEORIA CULORILOR

Efectul senzorial-moral și estetic al culorii

Deținând un loc foarte însemnat în rîndul fenomenelor naturale primare, umplînd perimetrul simplu ce-i revine cu o diversitate categorică, culoarea — faptul nu trebuie să ne mire — produce izolat un efect specific și în combinație un efect în parte armonios, în parte caracteristic, adesea chiar nearmonios, întotdeauna însă clar și important și care se alătură direct moralului. Acest efect îl produce asupra văzului, căruia i se adresează cu precădere, și prin intermediul lui, asupra sentimentelor, considerate sub laturile lor cele mai generale și elementare, fără a se raporta la alcătuirea sau forma unui material, pe suprafața căruia o percepem. De aceea culoarea, privită ca un element al artei, poate fi folosită spre a contribui la scopurile estetice cele mai înalte.

Culoarea stîrnește îndeobște o mare bucurie în oameni. Ochiul are nevoie de ea ca de lumină. Să ne amintim doar cum ne înviorăm atunci cînd soarele apare, într-o zi întunecată, luminînd o anumită zonă a unei regiuni și dînd la iveală culorile numai în acel loc. Faptul că se atribuiau puteri tămăduitoare pietrelor prețioase colorate poate să fi izvorit din sentimentul adînc al acestei plăceri inexprimabile.

Culorile pe care le distingem la suprafața corpurilor nu sînt ceva ca totul străin pentru ochi, prin care el abia să-și cîștige calificarea pentru această sen-

zație. Nu, acest organ este mereu în stare să-și producă singur culorile, bucu-
rindu-se de o senzație plăcută atunci când lumea din afară îi oferă ceva pe măsura
propriei naturi și când i se determină mult dispoziția sa către o anumită latură.

Din ideea contradicției fenomenului, din cunoștințele pe care le-am obținut
din determinările lui proprii, putem conchide că feluritele impresii de culoare
nu pot fi confundate, ele acționând în mod specific și trebuind să producă în
mod cert stări specifice în organul viu.

Tot astfel stau lucrurile și cu simțirea. Experiența ne învață că diferitele
culori dau anumite stări sufletești...

Pentru a simți toate aceste efecte însemnate în totalitatea lor, trebuie ca
ochiul să ne fie învăluit în întregime de o singură culoare, cum se întâmplă, spre
exemplu, atunci când ne aflăm într-o încăpere de o singură culoare, să privim
printr-o sticlă colorată. Ne identificăm atunci cu culoarea; ea determină ochiul
și spiritul să vibreze la unison.

Culorile de marcă pozitivă sînt galbenul, roșul-gălbui (la portocală), galbenul-
roșcat (la miniu, cinabru). Ele dau o dispoziție activă, vioaie, plină de năzuințe.

Galben

Este culoarea cea mai apropiată de lumină. Ea ia ființă din diminuarea lină a
acesteia, fie prin medii netransparente, fie prin reflectarea slabă de pe suprafețe
albe. La experiențele făcute cu prisma, ea este singura culoare care se extinde
larg în zona luminoasă și poate fi văzută acolo, în puritatea ei cea mai frumoasă,
atunci când cei doi poli stau încă separați unul de celălalt, înainte de a se ames-
teca cu albastrul și a deveni verde. Despre felul în care se formează galbenul
chimic, lingă și peste alb, s-a relatat detaliat la locul potrivit.

Această culoare poartă mereu, înăuntrul ei puritatea ei cea mai înaltă — natura
luminozității, de felul ei fiind senină, vioaie, ușor excitantă.

În acest sens este plăcută ca element înconjurător, fie ca rochie, ca perdea
ori ca tapet. Auriul, în starea lui cu desăvîrșire pură, ne dă o noțiune nouă și
înaltă asupra acestei culori, cu precădere atunci când i se mai adaugă și strălucirea;
după cum un galben puternic are un efect măreț și nobil dacă apare pe mătase
lucioasă, spre exemplu pe atlas.

Astfel, se știe din experiență, că galbenul lasă o impresie deosebit de caldă
și plăcută. De aceea el revine în pictură părții luminate și active.



Diagramă nepublicată de Goethe
(« Symbolische Annäherung zum Magneten »)
Vedem aici dovada că discul culorilor lui Goethe
era format din culori prismatice.

Acest efect de căldură poate fi cel mai bine observat privindu-se un peisaj printr-o sticlă galbenă, mai ales în zile cenușii de iarnă. Ochiul se desfată, inima îți crește, sufletul se înseninează, o căldură nemijlocită pare să adie spre tine.

Dacă însă această culoare este — în puritatea și luminescența ei — plăcută și îmbucurătoare, radiind cu întreaga ei forță seninătate și noblete, ea se dovedește, în schimb, extrem de sensibilă și lasă o impresie foarte neplăcută atunci când este alterată sau denigrată într-un fel oarecare. Astfel culoarea sulfului, care dă în verde, are ceva neplăcut.

Dacă culoarea galbenă este răspândită pe suprafețe impure și ordinare, cum ar fi pe postav obișnuit, pe fetru și altele asemănătoare, pe care nu apare cu întreaga ei energie, atunci se iese un astfel de efect neplăcut. Frumoasa impresie a focului și aurului se transformă printr-o mișcare neînsemnată și imperceptibilă în senzația de murdărie, iar culoarea cinstei și a încântării se preschimbă în cea a rușinii, a dezgustului și a neplăcerii. De aici or fi luat naștere pâlăriile galbene ale falițiilor /.../ da, așa numita culoare a încornoraților este de fapt numai un galben murdar.

Roșu-gălbui

Întrucât nici o culoare nu poate fi considerată ca imobilă, putem foarte lesne ridica ori înălța galbenul prin concentrare și întunecare în roșcat. Culoarea crește în energie și apare în roșu-gălbui mai puternică și mai mărească.

Tot ceea ce am spus despre galben este valabil și aici, însă într-o măsură mai intensă. Roșu-gălbui oferă de fapt ochiului sentimentul de căldură și încântare, reprezentînd culoarea văpăii intense ca și reflexul mai blînd al soarelui care apune. De aceea este plăcută ca mediu înconjurător și, în mai mare sau mai mică măsură, agreabilă și splendidă ca îmbrăcăminte. O privire aruncată spre roșu dă imediat galbenului o altă înfățișare: și dacă englezii și germanii se mai mulțumesc încă cu culorile deschise, palid-gălbui ale pielii, francezul în schimb iubește, așa cum a remarcat deja Părintele Castel, galbenul întesit spre roșu; după cum îi plac îndeosebi toate culorile care se găsesc de partea laturii active.

Galben-roșcat

Așa cum galbenul pur trece foarte ușor în roșu-gălbui, tot așa nu poate fi opriță trecerea acestuia din urmă în galben-roșcat. Sentimentul plăcut și vesel

pe care ni-l mai dă încă roșu-gălbui, se intensifică în înaltul galben-roșcat pînă la a deveni de o violență insuportabilă.

Latura activă capătă aici energia ei cea mai înaltă și nu este de mirare că oamenilor energici, sănătoși, simpli, le place mai ales această culoare. S-a observat atracția spre această culoare îndeosebi la popoarele sălbatice. Tot astfel și copiii, lăsați să se descurce singuri, nu se vor feri să folosească cinabru și miniu.

Dacă privim fix o suprafață care este în totalitate galben-roșcată, atunci culoarea pare într-adevăr să străpungă organul. Ea produce o zdruncinare incredibilă și își păstrează efectul la un grad considerabil de întunecime.

Apariția unei basmale galben-roșcate nelișiște și înfurie animalele. Am cunoscut de asemenea oameni culți care nu puteau suporta, dacă întâlneau într-o zi, altminteri mohorîtă, pe cineva purtînd haină stacojie.

Culorile de marcă negativă sînt albastrul, roșu-albăstrui și albastru-roșcat. Ele dau un sentiment nelișitor, duios și nostalgic.

Albastru

După cum galbenul poartă înlăuntru lui o lumină, tot astfel se poate spune că albastrul închide în sine ceva întunecos.

Această culoare are asupra ochiului un efect ciudat și aproape inexprimabil. Ea conține energie; numai că se află de partea negativă ci în puritatea ei cea mai înaltă pare a fi un neant atrăgător. Cînd o privești, te impresionează contradictoriu, răspîndind deopotrivă iritație și liniște.

Așa cum albastru se înfățișează ochilor cerul înalt, munții îndepărtați, tot astfel o suprafață albastră pare că se retrage din fața noastră.

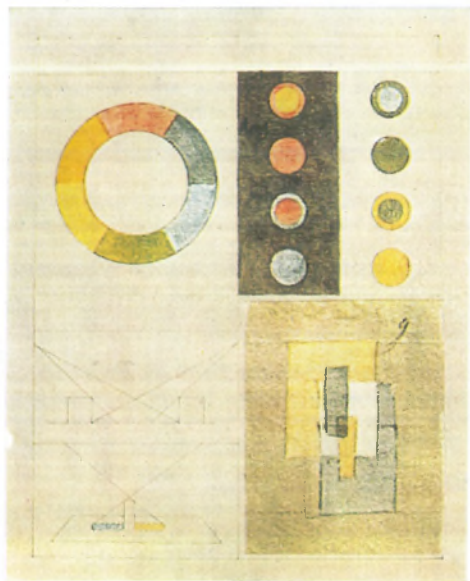
Așa cum ne place să urmărim un obiect agreabil care fuge de noi, tot așa privim albastrul cu plăcere, nu pentru că ne-o cere imperios, ci pentru că ne trage după el.

Albastrul transmite un sentiment de răceală amintind și de umbră. Se știe că el poate fi derivat din negru.

Camere tapetate exclusiv în albastru par întrucîtva îndepărtate, în fapt sînt doar goale și reci.

Sticla albastră arată obiectele într-o lumină tristă.

Nu este neplăcut cînd albastrul preia cite ceva din zona pozitivă. Verdele-marin este mai degrabă o culoare plăcută.



Schiță pentru cîteva figuri din Diagrama I.
Teoria Culoilor, o demonstrație a distorsiunii culorilor.

Roșu-albăstrui

După cum am găsit cu ușurință galbenul într-o intensificare, tot astfel observăm și la albastru aceeași însușire.

Albastrul trece foarte blînd în roșu și capătă astfel ceva activ, chiar dacă se află de partea pasivă. Atracția sa este însă de cu totul altă natură decît cea a culorii roșu-gălbui; el nu animă, pentru că neliniștește.



Discul rotativ din lemn al lui Goethe...
La o învîrtire suficient de rapidă,
discul apare de un gri uniform,
culoare similară discului exterior.

Așa cum intensificarea însăși nu poate fi stăvilită, tot astfel și această culoare își însușește mereu dorința să plece, nu însă pășind mereu activ înainte, ca la roșu-gălbui, ci în căutarea unui punct unde te-ai putea odihni.

Cunoaștem această culoare foarte diluată sub numele de *lila*; dar chiar și așa, ea este vie fără a fi veselă.

Albastru-roșcat

Orice nelinește crește odată cu intensificarea progresivă și se poate afirma desigur că un tapet de un albastru-roșcat pur și saturat trebuie să fie un fel de prezență de nesuportat. De aceea, dacă apare ca îmbrăcăminte, panglică sau orice alt ornament, este folosit foarte diluat și deschis, întrucât exercită o atracție cu totul deosebită conform naturii sale caracteristice.

De când înaltul cler și-a însușit această culoare agitată, se poate spune într-adevăr că ea tinde neîntrerupt spre purpuriul cardinal, pe treptele nelineștite ale unei intensificări mereu stăruitoare.

Roșu

Să eliminăm din această denumire tot ce ar putea face în roșu o impresie de galben sau albastru. Să ne închipuim un roșu cu desăvârșire pur, un carmin complet uscat pe o ceașcă albă de porțelan. Am numit uneori această culoare purpurie, datorită înalței ei demnități, deși știm de fapt că purpuriul antilor se apropia mai mult de latura albastră.

Cel ce cunoaște cum se formează purpuriul într-o prismă, nu va găsi paradoxal dacă afirmăm că această culoare conține toate celelalte culori, în parte *actu*, în parte *potentia*.

Dacă la galben și albastru am putut constata o trecere plină de năzuințe spre roșu și am înregistrat totodată sentimentele pe care ni le inspiră, se poate aici presupune că din unirea polilor intensificați ar rezulta o liniștire propriu-zisă, pe care o putem numi o mulțumire ideală. Și astfel ia naștere, la fenomenele fizice, acest fenomen al cunoscătorilor, cel mai înalt dintre toate, din asocierea a două capete opuse. Care s-au pregătit singure încetul cu încetul pentru o unire.

Ca pigment, în schimb, ea nu apare ca un lucru terminat și ca roșul cel mai complet în coșenila roșie; material care poate fi condus prin tratare chimică atît în zona pozitivă cît și în cea negativă, putînd în orice caz fi considerat ca aflîndu-se în echilibru total în cel mai bun carmin.

Efectul acestei culori este tot atît de unic ca și natura ei. Ea lasă o impresie de gravitate și demnitate, dar și de farmec și grație. Pe acelea le realizează în starea ei întunecată, concentrată, pe acestea în starea ei luminoasă, diluată. Și astfel, demnitatea bătrîneții și amabilitatea tinereții pot îmbrăca o *singură* culoare.

Despre gelozia resimțită de capetele încoronate, atunci cînd alții se înveșmîntau în purpuriu, istoria ne povestește cite ceva. O împrejurime scăldată în această culoare are întotdeauna gravitate și măreție.

Sticla de culoare purpurie face ca un peisaj plăcut luminat să apară într-o culoare groaznică. Asta ar trebui să fie nuanța culorii răspîndită peste pămînt și în ziua Judecîții de Apoi.

Întrucît cele două materiale de care se folosește vopsitoria pentru a produce această culoare, cîrmizul și coșenila, înclină mai mult sau mai puțin înspre pozitiv sau negativ, lăsîndu-se condusă într-o direcție sau în cealaltă prin tratarea cu acizi și baze, este de remarcă că francezii apasă asupra laturii ei active, după cum o dovedește stacojiul francez, care înclină spre galben; italienii în schimb accentuează latura pasivă, astfel încît stacojiul lor păstrează urme vagi de albastru.

Printr-o tratare alcalină asemănătoare ia naștere carminul, o culoare pe care francezii pe semne că o urăsc foarte tare, deoarece ei desemnează prin expresiile *sot en cramoisi* și *méchant en cramoisi* culmi ale banalității și ale răutății.

Verde

Dacă reunim galbenul și albastrul — pe care le considerăm ca fiind primele culori și cele mai simple —, aflate chiar la prima lor apariție, pe prima treaptă a acțiunii lor, atunci ia naștere acea culoare pe care o numim verde.

Ochiul nostru găsește în ea o satisfacție reală. Dacă cele două culori-mamă își sînt exact echilibrul în această combinație, astfel încît nici una să nu fie mai vizibilă decît cealaltă, atunci ochiul și sufletul zăbovesc pe acest amestec ca asupra unui lucru foarte simplu. Nu vrei mai departe, nu poți mai departe. De aceea culoarea verde se alege cel mai ades ca tapet pentru camere în care îți petreci vreme îndelungată.

Totalitate și armonie

Pînă acum am considerat ca scop al expunerii noastre faptul că ochiul ar putea fi constrîns să se identifice cu o anumită culoare în parte; desigur, aceasta nu s-ar putea încîmpla decît doar pentru moment.

Căci, dacă ne vedem înconjurăți de o culoare care stîrșește în ochiul nostru senzația însușirilor ei și ne silește prin prezența ei să rămînem cu ea într-o stare identică, atunci aceasta este o stare forțată, în care organul nu zăbovesc cu plăcere.

În aceasta constă deci legea de bază a întregii armonii a culorilor, de care se poate convinge fiecare prin experiența proprie, familiarizându-se exact cu experimentele pe care le-am indicat în capitolul culorilor fiziologice...

Considerații istorice

Dacă în cele precedente am expus legile de bază ale armoniei culorilor, atunci nu va fi inutil să repetăm cele enunțate acolo sprijinindu-ne pe experiențe și exemple.

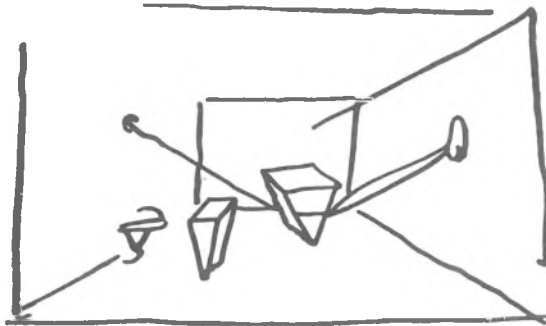
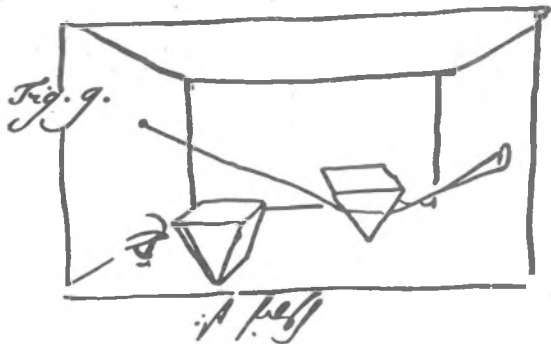
Acele legi de bază fuseseră deduse din natura umană și din raporturile cunoscute ale fenomenelor de culoare. În practică întâlnim unele fenomene care se desfășoară conform acelor legi de bază și altele care intră în contradicție cu ele.

Oamenii ai naturii, popoarele sălbatice, copiii au o mare înclinație spre culoare în energia ei cea mai înaltă și, deci, mai ales spre galben-roșcat. Ei resimt atracție pentru culorile pestrițe. Culorile pestrițe iau încă ființă atunci când culorile se combină, în energia lor cea mai înaltă, fără echilibru armonic. Dacă acest echilibru este însă observat instinctiv sau întâmplător, atunci se naște un efect plăcut. Îmi aduc aminte că un ofițer din Hessen, care venea din America, își picta chipul în culori pure, în stilul sălbaticilor, și astfel se crea un fel de totalitate, care nu avea un efect neplăcut.

Popoarele din sudul Europei poartă îmbrăcăminte de culori foarte vii. Diferitele mătăsurii, pe care le obțin cu ușurință, favorizează această înclinație. Mai ales femeile cu corsetele și panglicile lor în culorile cele mai vii sînt în armonie cu ținutul, nefiind în stare să-și reverse strălucirea lor peste strălucirea cerului și a pămîntului.

Istoria vopsitoriei ne învață că o foarte mare influență asupra portului național o exercitau anumite înlesniri și avantaje tehnice. Astfel se poate observa că germanii se îmbracă mult în albastru, pentru că este o culoare durabilă a postavului; în anumite regiuni toți compatrioții se îmbracă în doc verde, pentru că docul poate fi colorat cu ușurință în această culoare. Dacă un călător ține seama de acestea, ar ajunge curînd la observații adecvate și bogate în învățăminte.

Așa cum culorile produc dispoziții, tot astfel se și supun unor dispoziții și stări. Națiuni pline de viață, de exemplu francezii, iubesc culorile intense, îndeo-



Experimentele cu cele două prisme
au fost gîndite și desenate de Goethe
în timpul călătoriei sale prin Franța în 1792.

Utilizarea alegorică, simbolică, mistică a culorii.

S-a dovedit mai sus în amănunt că fiecare culoare în parte lasă omului o impresie deosebită și astfel își dezvăluie esența atît ochiului cît și sufletului. Din aceasta reiese de îndată că neîndoios culoarea poate fi folosită în anumite scopuri senzoriale, morale, estetice.

O astfel de întrebuintare, care ar fi în totală concordanță cu natura, s-ar putea numi cea simbolică, culoarea fiind folosită potrivit efectului ei, iar adevăratul raport i-ar exprima imediat semnificațiile. Dacă se stabilește, de exemplu, că purpurul semnifică măreția, nu va fi nici un dubiu că s-a găsit expresia justă; toate acestea se află mai sus suficient analizate.

O altă utilizare pe care am putea-o numi alegorică este înrudită cu aceasta. Această utilizare implică într-o măsură mai mare hazardul și arbitrarul, ba într-uciva chiar convenționalul, deoarece trebuie mai întîi să ni se transmită sensul semnului înainte de a ști ce ar putea să semnifice, așa cum se întîmplă, de exemplu, în cazul verdelui, atribuit speranței.

Se înțelege că pînă la urmă și culoarea permite o interpretare mistică. Căci, întrucît schema aceea, prin care poate fi reprezentată varietatea de culori, indică astfel de raporturi primare, care aparțin atît viziunii umane cît și naturii, nu există bineînțeles nici o îndoială că ne putem servi aci de relațiile ei valorice ca de un limbaj, atunci cînd vrem să exprimăm raporturile primare ce nu ies în evidență la fel de pregnant și de variat.

Matematicianul apreciază valoarea și utilizarea triunghiului, el bucurîndu-se la matematicieni de mare considerație; multe lucruri pot fi schematizate prin triunghi, încît se ajunge prin dublare și încrucișare la vechiul și misteriosul hexagon.

Dacă am înțeles just și am considerat îndeajuns mai întîi separarea galbenului și a albastrului, dar în special potențarea lor în roșu, prin care contrariile tind să se apropie și să se unească într-un al treilea, atunci de aici rezultă cu siguranță o viziune deosebită și misterioasă, ce atribuie acestor două esențe separate, opuse una celeilalte, o semnificație spirituală; și va fi greu ca, atunci cînd le vom vedea producînd în jos verdele și în sus roșul, să nu fim purtați cu gîndul, în primul caz, la creațiile pămîntești ale zeilor, iar în al doilea la cele cerești.

Dar am face mai bine să nu ne expunem la urmă bănuielei că am înclina prea mult spre visare și exaltare, cu atît mai mult cu cît — dacă această teorie a culorilor se va verifica — nu vor lipsi, fără îndoială, utilizările și interpretările alegorice simbolice și mistice, potrivit spiritului timpului.

În românește de DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU

GOETHE și M U Z I C A

ANNELIESE SCHNEIDER

Estetica liedului

Jubileele lui Goethe au fost întotdeauna în țara noastră un prilej de transpunere în muzică a unor din operele poetului și de rememorare a relațiilor sale variate cu muzica. Astăzi, în 1982, cînd la 22 martie se împlinesc 150 de ani de la ziua morții poetului, sînt în măsură deosebită actuale considerațiile în problema Goethe și muzica, noile interpretări date poeziilor marelui clasic acționînd stimulator și asupra culturii noastre.

Crescut în orașul comercial și al tirgurilor Frankfurt, în care burghezia înstărită era purtătoarea culturii muzicale, Goethe a ajuns de timpuriu în relație intimă cu progresul genurilor vocale și instrumentale ale timpului său. În felul acesta i s-au pus bazele nu numai ale interesului său de o viață întreagă pentru lied, pentru formulele teatrului muzical și ale muzicii instrumentale cu liniile lor tradiționale, ci, pornind de aici, i-au fost date și impulsuri esențiale pentru îmbinarea și întrepatrunderea operei sale poetice cu elemente muzicale. În epoca weimareană preocuparea pentru problemele teoretice muzicale ajunsesse la proiectul unei teorii a muzicii, analogă celei a culorilor; apoi preocuparea cu aspectele de teorie a genurilor și cu problemele estetice ale raportului cu realitatea ale muzicii, pe care le considera din punctul de vedere al teoriei afectelor, precum și cu problemele de educație muzicală, care și-au găsit expresia printre altele într-o preferare crescîndă a cîntecului în cor, față de cel monodic, de la începutul secolului al 19-lea.

Importanța lui Goethe pentru istoria muzicii se bazează de aproximativ două sute de ani încoace și pînă în zilele noastre mai ales pe poezia sa lirică, a cărei influență

substanțială asupra dezvoltării genului vocal, și în special a liedului, prezintă trăsăturile unei valabilități supratemporale și o bogăție inepuizabilă de posibilități de identificare. Cu drept cuvânt se poate spune despre opera lirică a lui Goethe, care a debutat la 1770/71 cu extraordinarul *Aufakt* al celor « *Lieduri de la Seesenheim* », că reprezintă o premisă esențială pentru dezvoltarea cîntecului artistic (*Kunstlied*) mai nou de limbă germană de la sfîrșitul secolului al 18-lea și pînă în zilele noastre.

Pur cantitativ, lucrul acesta devine vizibil prin numărul de peste patru mii de compoziții muzicale; calitativ însă noțiunea de lied goethean se confundă în mintea multora dintre auditorii cu compozițiile lui Schubert, precum « *Gretchen la roata de tors* », « *Trandafirul sîlbatic* », « *Fiul muzelor* ». Culema liedului goethean, reprezentată de Franz Schubert, a fost atinsă pe cînd Goethe era încă în viață. Deși compozitorul i-a trimis de două ori (1816 și 1825) operele respective, Goethe pare să nu le fi acordat atenția cuvenită. De aici nu se poate trage bineînțeles concluzia că Goethe n-ar fi avut nici o opinie; fără îndoială însă că concepțiile sale estetice asupra liedului nu erau acoperite decît în parte de liedurile lui Schubert. Găsim și aici o expresie a întretălierii diferitelor direcții artistice și de teoria artei de la începutul secolului al 19-lea. Concepțiile lui Goethe despre legătura dintre poezia lirică și muzică în lied constituie fundamentul teoretic esențial al liedului clasic, reprezentat în general de către compozitorii celei de a doua școli din Berlin, în special de către Johann Friedrich Reichardt și Carl Friedrich Zelter. Practic influența liricii lui Goethe asupra compozitorilor a durat, nediminuată de-a lungul întregului secol al 19-lea, dar teoria sa privitoare la punerea pe note a poeziei s-a dovedit din ce în ce mai puțin adecvată față de tendințele reale de dezvoltare ale cîntecului artistic (*Kunstlied*). Divergența aceasta nu trebuie să ne facă să trecem cu vederea faptul că lirica lui Goethe și concepțiile sale asupra legăturii ei cu muzica formează o unitate inseparabilă care își are rădăcinile în fondul de idei asupra lumii, și estetice, ale luminismului, și că tipul de lied clasic continuă să fie luat ca model de bază în multe compoziții care în ansamblul structurilor lor trec dincolo de el.

Oricît de importante în detaliu, opiniile formulate de Goethe asupra liedului nu redau o imagine teoretic-estetică completă a realizărilor sale artistice în genul acesta liric. Pentru a aprecia pe deplin importanța acordată de el liedului, trebuie să punem ideile și considerentele sale în relație cu reflecțiile capetelor conducătoare ale luminismului din a doua jumătate a secolului al 18-lea și începutul secolului al 19-lea. Începînd de prin 1770 au avut asupra lui Goethe o influență activă în special ideile lui Herder despre lied în esența lui, influențate la rîndul lor de ideile lui Rousseau, influență care s-a exercitat pînă la capătul vieții sale.

Deosebit de concludente pentru estetica liedului la Goethe sînt o serie de scene ale romanului *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*. Elevii « *Provinciei pedagogice* » învață aici să cunoască arta poetică și muzica, « una ca și cealaltă în condiționarea lor; mai învață apoi cum se condiționează reciproc și apoi se eliberează alternativ ». Altcădată Goethe vorbește despre muzică ca despre « adevăratul element din care izvorăsc și la care se întorc toate poeziile ». Ca bază a unei astfel de concepții, trebuie considerată teoria lui Herder despre cîntecul rostit (*Sprechgesang*) ca element comun pentru muzică și limbă. Aici nu ne interesează prea mult și în legătură cu lirica lui Goethe, dacă teoria aceasta este justă sau nu, ci mai degrabă faptul că, de acord cu concepțiile lui Herder despre cîntecul popular, reprezintă o componentă a ideologiei luminismului, a marelui contraconcept burghez, față de cel feudal, despre imaginea lumii. Importanța covârșitoare atribuită poeziei și muzicii de către cercurile cele mai luminate ale secolului al 18-lea se explică prin aceea că vedeau în ea înfrîngerea feudalismului în lupta de eliberare a întregii omeniri. Poziția aceasta

Herder a adîncit-o și concretizat-o prin a sa teorie a cîntecului popular, după care « poezia și în special liedul a avut la început formă absolut populară, adică era ușor, simplu, alcătuit din teme și în limba mulțimii, ca și a naturii bogate și de toți simțită ». La aceasta s-a asociat — încă de la 1770 din Strassburg — Goethe, recunoscînd că « poezia ar fi în general un dar al lumii și al popoarelor și nu o moștenire particulară lăsată de cîțiva bărbați distinși și culți ». Herder, de asemenea, considera esența liedului de pe o treaptă de evoluție în care limba și muzica nu erau încă separate în lirică. Iată de ce nu elementele verbale sînt cele ce îl decid însușirile, ci cele muzicale. În fondul său intim liedul este cîntec nu imagine; desăvîrșirea sa se află în mersul melodic al pasiunii sau emoției, care ar putea fi indicat cu vechea expresie, potrivit aici, de mod (*Weise*). Dacă aceasta îl lipsește unui lied, dacă n-are un ton, n-are modulație poetică, n-are un mers și un progres susținut, oricîtă imagine și tablouri și compoziție și grație a culorilor ar avea, nu mai este lied. Modul liedului, pe care îl denumește și « modul liric », Herder l-a pus deasupra conșinutului, căci « oricît de neînsemnat ar fi conșinutul, liedul rămîne și se cîntă. Cu timpul, scurt sau mai lung, în locul celui rău se aplică un conșinut mai bun pe care apoi se poate clădi; de rămas, a rămas doar sufletul liedului, tonalitatea poetică, melodia ».

Correspondențe clare cu concepțiile acestea se găsesc în felul specific și în comportarea lui Goethe ca poet liric, precum și în concepțiile sale despre legătura dintre poezie și muzică în lirică. O foarte mare parte a poeziilor sale, în special a liedurilor și baladelor sale, erau destinate din capul locului compoziției, și nu trebuiau rostite ci cîntate. Nu puține sînt poeziile sale bazate pe melodii de lieduri și de balade existente, precum « *către Luna* », « *Bocetul ciobanului* », « *Trandafirul sălbatic* », « *Vioreaua* », « *Pe lac* », « *Dragoste fără odihnă* », « *Apropierea iubitelor* » și « *Năzuirea* ».

Ceea ce Herder numește mersul melodic, tonul, totalitatea poetică a liedului, este definit mereu în lirica lui Goethe ca « muzicalitate » și « melodie interioară ». Acestea l-a atribuit în parte forța care l-a atras pe compozitorii, în parte le-a explicat dificultățile compunerii. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* Goethe însuși arată genera primară a liedului din ritm și melodie: « ... intern am impresia aceea că un geniu secret îmi fredonează ceva ritmic, înțit în timp ce merg mă mișc de fiecare dată în tact și aud peard în același timp niște sunete slabe care însoțesc un cîntec oarecare, care mi se actualizează într-un fel sau altul în mod plăcut ». În continuare descrie felul cum doi tineri inventează improvizînd o melodie pentru un cîntec de drum de opt rînduri dat lor de Wilhelm, căruia îi stă la bază un tip de cîntec popular în rînduri lungi cu rime încruciate: « După o scurtă meditare se auzi deodată un cîntec în doi vesel, potrivit pasului de drumetrie, care repetîndu-se și potrivindu-se pe măsura mersului înainte antrenă pe cel ce-l auzea; nu mai știa acum dacă melodia aceasta este a sa proprie, tema sa interioară, sau dacă abia acum s-a potrivit în așa fel încît alta nici nu s-ar putea închipui ».

Este ilustrată aici concepția clasică despre punerea pe note a unui text de lied. În înțelesul dat de Goethe, ea înseamnă desăvîrșirea, intensificarea poeziei pe latura melodiei sale imanente și a ritmului de bază dat în prealabil. Deoarece în textul liedului versificația și rima, odată stabilite, revin regulat, cu mici variații, în fiecare strofă, a rezultat de aici persistența la principii strofe, care distinge pe toți reprezentanții liedului clasic, la fel ca și structura genului. Muzicalitatea imanentă și posibilitățile intensificării ei nu reprezintă în orice caz decît acea caracteristică esențială a liricii lui Goethe, care stă natural în prim plan pentru cel interesat în primul rînd de muzică. În reflecțiile încorporate în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe a expus și momentele de reprezentare a realității supra-

ordonate în poezie sensului ei ritmic-melodic pentru un receptiv, precum și dialectica dintre extern și intern: « Poetul este obligat să țină seama de reprezentare. Maxima acesteia este atinsă când concurează cu realitatea, adică atunci când descrierile ei sînt prin spiritul lor atît de vii, încît pot conta pentru oricine ca prezente. La virful ei cel mai înalt poezia pare absolut exterioară; cu cît se retrage mai mult în interior, ea este pe cale de a se scufunda... Aceea care nu reprezintă decît interiorul, fără să-l dea un corp exterior sau fără să lase ca exteriorul să fie sensibil întreprinderii de interior, sînt ambele treptele ultime de la care intră în viața obișnuită. »

Nu întîmplător cîntarea — și anume în forma de cîntec în cor — are totmai în viața « Provinciilor pedagogice », pe care Goethe o proiectează la 1821 în *Anii de drumetie al lui Wilhelm Meister* ca simbol de convieșuire armonică a oamenilor, un rol atît de preocupant pentru progresul afirmării diviziunii muncii. Căci în esența lui, liedul clasic este o parte din concepția educațională a luminismului. Naturalitatea și simplitatea acestui tip de lied în formă de cîntec popular devin deosebit de importante numai dacă se măsoară la cei cărora li se adresează și la sferile muzicale cărora le-a fost destinat: pentru amatori și cunoscătorii atît dintr-o casă nobilă, cît și burgheză, dincolo de acestea însă și pentru diferitele sfere de viață ale poporului (muncă, drumetie, sociabilitate).

Concepțiile lui Goethe expuse pînă acum cu privire la « lied » se referă exclusiv la poezia liedului în structura sa verbală și muzicală. Fără îndoială însă că poezii și-a destinat și baladele pentru muzică. În unele din imnurile cu ritmul liber noțiunea de « cîntec » ne indică o intenție muzicală (« Cîntecul lui Mahomet », « Cîntecul spiritelor peste ape », dar noțiunile de « cîntec » și de « lied » nu sînt atribuite de obicei unitar celor două spețe lirice, lucru de constatat după titlul imnului « Lied al călătorului în furtună ». În sfîrșit mai pot fi considerate ca gîndite din capul locului pentru a fi puse pe note « Cantatele » reunite de Goethe printre grupele din interiorul creației sale lirice.

La alegerea lor compozitorii nu s-au limitat nici la grupele acestea și nici nu corespund în toate cazurile felului poeziei și genului vocal. Foarte întîm s-a atașat la intențiile poetului Johann Friedrich Reichardt în felul compozițiilor sale pe texte din Goethe și în ordinea acestora. În colecția sa formată din patru părți și intitulată « Liedurile, odele, baladele și romanțele lui Goethe cu muzică » (1809—1811) apar mai întîi « Liedurile », în al doilea rînd « Cîntecele și declamările amestecate » și în al treilea rînd « Baladele și romanțele » (grupa a patra rămasă fără titlu). În clasificarea aceasta se anunță de altfel tendințele de evoluție esențiale ale genului în secolul al 19-lea.

Partea cea mai mare a compozițiilor pe texte din Goethe o constituie liedurile în sensul mai restrîns al termenului. La compozitorii din cercul de prieteni al poetului (Kaiser, Eberwein, Zelter, Reichardt) predomină compozițiile pur strofice, fără să formeze totuși forma unică. Mai curînd, generația aceasta de compozitori prezintă deia treceri variate la forme mai dezvoltate. Găsim atît la Reichardt cît și la Zelter o serie de compoziții de « Lieduri » în care linia melodică urmărește imaginile și ideile din poezie, în timp ce un motiv ritmic de obicei susținut, imitînd specific muzical un fenomen subiectiv sau unul din natură de pe latura sa mișcătoare și acustică, leagă totul într-o succesiune unitară, asigurînd ca purtător de sentimente caracterul tipic unitar al expresiei pentru « lied ». Momentele redării realității precum și dialectica exterior — interior, indicate de Goethe, sînt respectate în felul acesta din punct de vedere muzical și în « lied ». Mult mai pregnantă este trăsătura de caracterizare și de reproducere muzicală a celor prezentate verbal, în liedurile lui Goethe prelucrate de Beethoven cu ajutorul unui rezervor considerabil mai mare de mijloace specific muzicale.

Din punctul de vedere al interpretării, predomină în secolul al 19-lea liedul pentru o voce și pian (Brahms a compus pe poezii de Goethe și pentru mai multe voci solo și pian). Pe lîngă acestea au apărut o mulțime de cîntece pentru cor, foarte probabil datorită mișcărilor corale și de muzică festivă care a jucat în statele germane începînd cu războaiele de eliberare și pînă în anii salzeici un rol extraordinar. Baladele lui Goethe au fost compuse fie parțial în forma de simple cîntece strofice (Zelter/Reichardt/Schubert: « Regele din Thule », Schubert: « Căutătorul de comori »), fie în parte urmărinîd prezentarea de către cîntăreț a evenimentelor și acțiunilor expuse în poezie (Schubert: « Craiul ielelor »). « Cîntecele și Declamările » lui Reichardt au constituit stimulente atît pentru liedul declamatoric și pentru cîntecele imnice ale lui Schubert, cît și pentru formele vocale mai mari ale lui Schumann și Brahms, dincolo de acestea dînd impulsuri pînă în zilele noastre. Posibilitățile de actualizare speciale sînt puse de la Reichardt prin selecția de fragmente (« Din Eufrosine », « Rapsodia din Căltoria în Harz »).

De interes special sînt și factorii sociali care au condiționat selecția și dezvoltarea genului vocal în legătură cu poeziile lui Goethe. Determinantă era, în fiecare caz, relația compozitorilor cu realitatea lor, cu interpretii și cu auditorii lor. Dacă, dată fiind destinația arătată mai sus a liedului, se constată la compozitorii celei de a doua Școli de la Berlin o preocupare a liedurilor în ton popular, începînd cu Schubert cresc formele dialogului cu temele « lumii mari ». Compozițiile imnice ale lui Schubert « Cumnatului Cromos », « Ganymed », « Prometeu », « Limitele omului », exprimă tendința cercului său de prieteni de apărare a pozițiilor esențiale ale luminismului în condițiile restaurației austriece și de opoziție față de condițiile ce domneau. Alegerea și caracterul compozițiilor lui Schumann pe texte din Goethe prezintă un contrast clar cu grupa primă, compusă la 1840, din *Divanul Occidental-Oriental* și cele două cîntece de la 1849 op. 98a din *Anii de ucenicie al lui Wilhelm Meister*, la care se adaugă « Reclivul pentru Mignon » op. 98b. Grupa aceasta din urmă constituie o punte spre *Rapsodia veche* a lui Brahms după un fragment din « Căltoria de iarnă în Harz » a lui Goethe. Aceleași perioade istorice dintre 1849 și 1871 îi aparțin acestor compoziții ale unui curent cu substrat pesimist din interiorul burghiei germane, după eșuarea revoluției de la 1848/49.

Printre cele 51 de poezii ale lui Goethe compuse între 1809/98 de Hugo Wolf pentru o voce și pian, trebuie citate, pe lîngă numeroase lieduri individuale și diferite grupe, « Liedurile și cîntecele din *Anii de ucenicie al lui Wilhelm Meister* », din *Divanul Occidental-Oriental*, baladele precum și trilogia de imnuri « Prometeu », « Ganymed », și « Limitele omului ». În modul de tratare declamatorică al textului, liedurile lui Hugo Wolf sînt de o mare măiestrie, originală, dar tensiunile din domeniu ritmic și frazele armonice întretesute cu cromatismi evocă o criză de conștiință supraindividuală. Lucrul acesta se observă mai cu seamă în liedurile lui Mignon și al harpistului. Gradul de dificultate al liedurilor lui Wolf este caracteristic pentru acea epocă a culturii muzicale burgheze în care serile cu recitativ de lieduri au ajuns să se consume în sine. Tradiția compozițiilor pe texte din Goethe a continuat în secolul al 20-lea, realizîndu-se în mulțirilor stiluri personale și tratate din diferite poziții, printre alții de către compozitorii elvețieni Othmar Schoeck, apoi de către Hans Pfitzner, Ernst Pepping, Armin Knab, Ernst Krenek.

Receptarea muzicală de peste două sute de ani a liricii lui Goethe a fost influențată pe parcursul ei de variați factori sociali și individuali care depășesc raporturile diferitelor compozitori cu poetul. Dar posibilitățile de a descoperi din nou elemente ale acestei opere și de a identifica cu ele par neizpuțabile.

În românește de HORIA STANCA

GOETHE

și CONTEMPORANII SĂI

Correspondență

Către profesorul Oeser

Frankfurt, 9 noiembrie 1768

Arta este acum pentru mine — ca de obicei — aproape singura ocupație, chiar dacă mai mult citesc și reflectez asupra ei decât o practic; căci abia acum, când treburile s-au avansat de unul singur, îmi simt slăbiciunile; merge tare greu, domnule profesor și nu sînt în stare de altceva, decât să încerc a vedea, cu rigla în mîna, cît de departe pot ajunge, cu sprijinul ei, în arhitectură și în perspectivă.

Cît de îndatorat vă sînt, iubite domnule profesor, pentru bunătatea de a-mi fi arătat calea adevărului și a frumosului, ajutîndu-mă să-mi deschid inima către farmecul lor. Vă sînt mai recunoscător decât a pot spune. Gustul meu pentru frumos, cunoștințele mele, opiniile mele, toate, prin dumneavoastră le-am dobîndit. Cît de categorică, cît de revelator adevărată mi-a devenit propoziția ciudată și aproape de neconceput potrivit căreia atelierul unui mare artist ajută mai bine evoluției unui filosof sau a unui poet începtor, decât sala de conferințe a înțeleptului universal și a criticului. Învădătura face mult, dar încurajarea face totul. Care dintre dascălii mei m-a tratat vreodată cu o mai nobilă considerație, decât ați făcut-o dumneavoastră pentru a-mi încuraja? Alții fie mă dojeneau aspru, fie mă lăudau nemăsurat; și nimic nu e mai păgubitor pentru facultățile proprii.

Încurajarea după dojană e soare după ploaie, prosperitate încercată de rod. Da, domnule profesor, dacă n-ați fi ajutat cu îndemnuri bune iubirii mele pentru muze, aș fi fost disperat. Știți doar ce eram cînd am venit la dumneavoastră. Aici s-a întîmplat ceea ce i s-a întîmplat prințului Biribinchen după baia de flăcări: arătam altfel, vedeam mai multe și, ceea ce e mai presus de toate, percepeam limpede ce am de făcut, dacă vreau să ajung cineva.

* Scurta antologie care urmează e preluată din volumul: Goethe. Leben und Werk in Briefen, editat de Friedhelm Kemp în 1970, la München. Excepție face scrisoarea către profesorul Oeser tradusă după Propyläen-Ausgabe von Goethes Sämtlichen Werken, vol. I, p. 56—57.

M-ați învățat să fii smerit fără defetism și mîndru fără prezenție.

N-aș mai termina niciodată, dacă ar fi să spun tot ce m-ați învățat. Iertați, vă rog, inimii mele recunoscătoare aceste sentințe; am în comun cu eroii tragici obiceiul de a-mi revîrsa pasiunea în trîndă; și voi de cel care stă în calea lăvei mele.

Tovărășia muzelor și continuarea convorbirilor scrise cu prietenii mei va face, în iarna aceasta, ca viața mea, bolnăvicioasă de singuratică, să fie agreabilă. De nu, ea ar putea fi pentru un om de douăzeci de ani, aproape un chin.

După întoarcerea din Italia, Goethe a început să se ocupe intensiv de teoria culorii. În 1791/92, el publică «Beiträge zur Optik»; urmează, în 1810, «Entwurf einer Farbenlehre» și, ca o a doua parte a acesteia, «Materialien zu einer Geschichte der Farbenlehre». În lumea specialiștilor, cercetările lui Goethe stînesc reacții mai curînd negative, ceea ce tînărului Arthur Schopenhauer i se pare «o nedreptate strigătoare la cer». În iarna 1813/1814, aflat la Weimar, unde locuia mama sa, Schopenhauer se întreținuse îndelung cu Goethe pe această temă. Rezultatul e «o nouă teorie a culorii» pe care Schopenhauer i-o trimite, în manuscris, maestrului său, pe cînd acesta — în iulie 1815 — se afla la Weisbaden. Cum confirmarea primirii manuscrisului întîrzie, Schopenhauer îi scrie lui Goethe o lungă și îngrijorată scrisoare:

Schopenhauer lui Goethe

Dresda, 3 sept. 1815

Excelează

Veți fi primit, desigur, manuscrisul despre vîz și culoare pe care vi l-am trimis acum opt săptămîni. Pînă acum însă nu m-ați onorat cu nici un răspuns, ceea ce îmi explic, în primul rînd, prin faptul că anturajul mereu schimbat al peregrinărilor Domniei-Voastră presupunînd, adesea, contacte însemnate cu personaje regale, diplomatice și militare vă ocupă în asemenea măsură timpul și atenția, încît scrierea mea nu vă poate apărea — prin comparație — decât ca totul neimportant. Cu atît mai puțin veți fi avînd răgazul de a o comenta într-o scrisoare. Firește, ar fi stupid și prezențios din parte-mi dacă mi-aș permite, față de Excelezența Voastră, cea mai mică umbră de reproș. Pe de altă parte, convingerea în numele căreia am trimis Excelezenței Voastre manuscrisul, nu-mi creează deloc obligația de a mă supune oricărei condiții de care Domnia Voastră ar avea nevoie pentru a fi îndemnată să-l citească și să-l ia în considerație. Știu chiar de la Domnia Voastră că activitatea literară vi s-a părut întotdeauna secundară, esențială rămînînd viața reală. La mine însă e tocmai pe dos: ceea ce gîndesc, ceea ce scriu, iată lucrurile pe care pun preț și care îmi sînt importante. Experiențele mele personale și tot ceea ce mi se întîmplat îmi apar secundare, ba chiar ridicole. De aceea, pentru mine e penibil și neliniștor să știu că am lăsat din mîna un manuscris acum opt săptămîni, fără a avea măcar certitudinea că a ajuns în singurul loc în care vreau să ajung; și chiar dacă e foarte probabil să fi ajuns, încă nu știu dacă a fost citit, dacă e primit cu bunăvoință, pe scurt, dacă îi merge bine sau nu. Această nesigurantă legată de un lucru ce aparține singurului domeniu important

pentru mine îmi este cu totul incomodă, chinuitoare chiar; și sînt momente cînd ipohondria mea găsește pretext pentru cele mai grele și năstrușnice îngrijorări. Pentru a pune capăt acestei situații, precum și așteptării mele zilnice contrariate, așa încît să-mi iasă din cap toată povestea și să-o pot uita, vă rog, Excelență, să-mi înopoiți fără întîrziere lucrarea, cu sau fără răspuns, după cum veți crede de cuviință. Dacă totuși veți dori să o mai păstrați, atunci vă rog să aveți bunățatea de a-mi comunica motivul dorinței Domniei Voastre, liniștindu-mă, cît de cît, printr-un răspuns.

Sper ca Excelența Voastră să nu-mi la rugămintele în nume de rău și să nu pună nici o clipă la îndoială considerațiunea profundă și neschimbătoare cu care rămîn pentru toată viața.

Sluga preaplecată a Excelenței Voastre

Dr. ARTHUR SCHOPENHAUER

Răspunsul lui Goethe

Prietenoasa dumată epistolă m-a găsit, dragul meu, la Weisboden, într-un moment prielnic, așa încît am putut să-ți citesc lucrarea, să reflectez asupra ei și să mă bucur de munca dumitale. Și dacă ași fi avut în preajmă un suflet care să scrie, al fi auzit multe din parte-mi. Nefind așa, ar fi trebuit să înșirui, cu o mină îndărătnică, o întregă litanie de întîmplări, schimbări de adresă, experiențe fericite și instructive, sau zăpăceli de tot soiul care să-mi scuze tăcerea. Cum sînt lădși în șta, te rog doar să mă ai puțin răbdare și să-mi îngădui să păstru opera dumitale pînă mă întorc la Weimar. De-acolo o vei recăpăta însoțită de observații, după cum mi le va dicta și permite momentul. Primește, te rog, mulțumirile mele și asigurarea întregii mele stime.

Frankfurt pe Main, 7 sept. 1851

GOETHE

În scrisoarea sa de mulțumire pentru acest cuvînt de «liniștire provizorie», Schopenhauer vorbește despre o «dovadă experimentală privind nașterea albului din orice pereche de culori». El atinge astfel, un punct delicat, pe care Goethe îl scotocește pură «solistică» Răspunsul lui Goethe (din 23 octombrie) e de aceea binevoitor dar rezervat:

Profit de prima clipă de răgaz după întoarcerea mea, pentru a parcurge încă odată lucrarea dumitale, laolaltă cu prima și cu ultima dumată scrisoare. Nu-ți ascund că o fac cu mare plăcere. Mă pun în locul dumitale și îată-mă admirînd și lăudînd felul în care o ființă cu gîndire autonomă se ocupă statornic și cu bună credință de problemele de care te ocupi dumneata, neperzînd niciodată din vedere conținutul lor obiectiv, și încercînd să le dea un răspuns care să vină din interioritatea sa, așa spune chiar din interioritatea umanității.

Dacă faci obstrucție de personalitatea dumitale și încerci să-mi însușesc ceea ce îți aparține, găsesc o mulțime de lucruri pe care le-aș formula asemănător, ținînd cont,

evident, de propriul meu punct de vedere. Cînd însă ajung la lucrurile care ne deosebesc, îmi dau seama prea bine că ele îmi sînt cu totul străine și că mi-ar fi greu, ba chiar imposibil să iau asupra mea o contradicție pentru a o rezolva, sau pentru a mă acomoda cu ea. De aceste puncte controversabile nu îmi îngădui, deci, să mă ating.

Schopenhauer lui Goethe

Excelența Voastră

Mi-ai făcut o mare bucurie cu binevoitoarea dumneavoastră scrisoare, căci tot ceea ce vine din partea dumneavoastră e, pentru mine, de neprețuit, dacă nu sînt de-a dreptul. Pe deasupra, scrisoarea dumneavoastră conține laude la adresa lucrării mele, iar aprobarea dumneavoastră este, pentru mine, mai presus decît oricare altă. Cel mai mult m-a bucurat însă că lauda dumneavoastră o atins — cu darul divinatoriu care vă e specific — punctele esențiale și anume buna-credință și statornicia cu care am lucrat. Or, nu numai ceea ce am făcut în acest restrîns domeniu, ci tot ceea ce sper să fac în viitor se va datoră numai și numai acestei bune-credințe și statornicii. Căci aceste calități care, în principiu, privesc doar partea practică, au trecut, la mine, în partea teoretică și intelectuală: nu am odihnă și nu îmi aflu mulțumirea pînă ce fiecare latură a obiectului de care mă ocup nu apare conturată clar și deslușit. Orice operă își are obîrșia într-o fericită și unică străfulgerare, din care rezultă voluptatea concepției ei; dar nașterea propriu-zisă a operei și desăvîrșirea ei nu se petrec, cel puțin în cazul meu, fără dureri: căci atunci stau drept dinaintea propriului meu spirit, ca un judecător neclintit dinaintea unui prizonier așezat pe masa de tortură; îl fac să răspundă pînă cînd nu mai e nimic de întrebat. Din lipsa unei credințe izvorăsc, cred, mai toate erorile și uriașele încurcături de care sînt pline teoriile și filosofiele. Adevărul nu e de găsit, nu fiindcă nimeni nu-l caută, ci fiindcă, în locul lui, se caută de fapt o opinie dinainte găsită, sau se menajează cine știe ce mică idee favorită, folosindu-se, în acest scop, tot soiul de subterfugii împotriva propriei persoane, ca și a altora. Curojul de a nu lăsa nici o întrebare nepusă, îată ceea ce îl face pe filosof să fie filosof adevărat.

Ca Odin care, la porțile Infernului, o descaose în mormîntul ei pe bătrîna clăvărătoare, fără să-i pese de împotririile ei de rugămintele ei de a fi lăsată în pace, tot astfel va trebui filosoful să-și pună nemilos întrebări lui însuși. Acest curaj filosofic, care nu e altceva decît statornicia și buna-credință pe care mi le recunoașteți, nu poate fi rezultatul reflexiei, nu poate fi obținut prin eforturi premeditate: el este o orientare înăscută a spiritului.

Necesarmente, ercarea e fi în opera mea, fie în a dumneavoastră. În primul caz, nu vîd de ce v-ați refuza satisfacția și mie șansa de a mă instrui, orîndînd, în câteva cuvinte, unde se află în lucrarea mea linia de demarcație între adevărat și fals. Trebuie însă să vă mărturisesc deschis că, în ce mă privește, nu cred că o asemenea linie există. Teoria mea e dezvoltarea unui gînd unic și indivizibil, care nu poate fi decît adevărat în întregime, sau fals în întregime: ea se aseamănă cu o boltă din care nu poți lua nici o cărămidă fără a risca să dărim întreaga. Lucrarea dumneavoastră este, dimpotrivă, asamblarea sistematică o mai multor faște distincte: ca atare, în interiorul ei, se poate strecura cu ușurință o eroare, după cum cu ușurință și fără a dăuna întregului, ea poate fi înlăturată. Dacă așa stau lucrurile, veți bine-merita cinstirea întregii lumi și a posterității și veți spori gloria operei dumneavoastră, semnănd, în treacăt, cu menajamentele

și argumentația de rigoare, corijarea eventualelor erori în lucrarea unuia din cei dinți prozești ai dumneavoastră, lucrare pe care, de altfel, o publicați chiar dumneavoastră. Altfel, operațiunea aceasta ar rămâne pe seama dușmanilor, care ar proceda cu ură. Nu trebuie oare, uneori, să abandonăm chirurgical un mîdular pentru a ne salva trupul și viața? Și nu sîntem pierduți dacă, într-o asemenea situație, strigăm către medic: «Fă ce vrei, dar de locul ăsta să nu te atingi!»

Eu știu cu certitudine absolută că am dat prima teorie adevărată a culorilor, prima în ordinea istoriei științei; mai știu că această teorie va fi, cîndva, unanim recunoscută și învățată de copil la școală; fie ca numele meu să rămîna legat de onorarea acestei descoperiri sau de numele celui care a făcut una asemănătoare sau a furat-o pe a mea. Dar cu o tot atît de fermă certitudine știu că n-ai fi realizat nimic fără meritul prealabil și mult mai mare al Excelenței Voastre. Mai cred, de altfel, că recunoașterea acestui fapt se percepe în tonul întregii mele lucrări și în fiecare rînd al ei. Teoria mea este față de opera dumneavoastră ceea ce este fructul față de pom.

Goethe răspunde lungilor scrisori ale lui Schopenhauer mereu binevoitor, dar întrucîtva evaziv. În ianuarie 1816, tînrul discipol cere încă o dată o opinie clară asupra eforturilor sale științifice. Iată răspunsul lui Goethe:

De cite ori nu te-am dorit, dragul meu, alături de mine în serile acestea de iarnă, căci în problema care ne preocupă nu ne putem lămuri cum trebuie prin scris. Așez teoria culorilor la mijloc, între noi, ca subiect de discuție; iar discuția nu trebuie să ducă neapărat la consens. Totuși pentru a nu lăsa frumosa și statornică dumitale osteneală fără o replică articulată, mi-am rezervat două zile, la Jena, pentru a consulta — atît cît e posibil — tot ce s-a spus în ultimii opt ani la noi și aiurea, despre culori. Voiam să mă pot sprijini pe aceste informații în discuțiile viitoare cu dumneata. Dar iată că lădușia mea intențează a avea un efect contrar: căci am înțeles încă o dată cît se poate de limpede că oamenii pot fi într-o totală de acord asupra obiectelor lor de studiu și asupra manifestărilor lor, dar sînt incapabili să se impace cînd e vorba de opinii, deducții și explicații. Chiar și acela care, în principiu, par a gîndi la fel, opare dezbinați deîndată ce se trece la partea aplicativă. Mi-a devenit chiar așadar, că încercarea de a ne înțelege reciproc ar fi o tentativă zadarnică. Ideea și experiența nu se vor înțîlni niciodată la mijloc; ele nu sînt conciliabile decît prin artă și prin fapt.

Dă-mi, din cînd în cînd, de veste asupra preocupărilor dumitale și mă vei găsi întotdeauna interesat; căci, deși sînt prea bătrîn pentru a-mi mai însuși părerile altora, îmi face mare plăcere să fiu informat, istoricește vorbind, asupra felului cum au gîndit și gîndesc ceilalți.

Weimar, 28 ianuarie 1816

Cu cele mai bune urări
GOETHE

În iarna lui 1831, Goethe împrumută rînd pe rînd de la Biblioteca din Weimar, cele nouă părți ale unei traduceri după «Viețile paralele» ale lui Plutarh, din care, serile, o pune pe nora sa, Ottilie să-i citească. Despre aceasta, și, între altele, despre încheierea lucrului

la «Faust» e vorba într-o scrisoare către Wilhelm von Humboldt, datată 1 decembrie:

Dacă îmi îngădui, prea cinstite, să mă exprim în spiritul vechii încrederi dintre noi, îți voi mărturisii că, în anii tîrziu, tatăl mi se pare a sta mereu mai mult sub semnul istoriei: fie că e vorba de ceva petrecut în timpuri îndepărtate sau în ştinuri îndepărtate fie că e vorba de ceva foarte apropiat; lucrurile se confundă; eu însumi îmi opar din ce în ce mai «istoric»; și cum buna mea fîică¹ îmi citește seara din Plutarh, mă văd nu odată într-o postură ridicolă, imaginîndu-mi că mi-aș putea povesti viața în felul acesta. Iertate fie-mi asemenea gînduri! La bătrînețe, oamenii devin vorbărești și pentru că dictez, această înclinație naturală mă ia uneori, prin surprindere.

Despre «Faust-ul meu sînt de spus totodată multe și puține; mi-am adus aminte exact cînd aveam mai multă nevoie de zicală:

Fiți poezi măcar odată
Astfel cere Poezia.

și, printr-o întorsătură psihologică stranie care ar merita, poate, să fie studiată mai îndeaproape, am atins o formă a creației care, în deplină conștiință, dă la iveală lucruri cărora le consimț și acum, fără a putea probabil să mă mai scald vreedată în fluxul producerii lor; e ceea ce Aristotel și alții ca el ar fi atribuit unui soi de nebunie.

Dificultatea întreprinderii mele a rezultat din faptul că a doua parte din «Faust», din care unele pagini tipărite vă vor fi reținut, poate, atenția, a fost, de-alungul a cincizeci de ani, obiectul unei permanente reflexii asupra motivelor și scopurilor urmărite și a suferit, pe fragmente — după cum o situație sau alta îmi era sau nu pe plac — nenumărate prelucrări; întregul însă a rămas plin de lipsuri.

Pe de altă parte, înțelegerea celei de a doua părți e mai pretențioasă decît a primei și, în acest sens, se impunea a veni în mai mare măsură în ajutorul cititorului rezonabil căruia și așa, îl rămîn de suplinut multe tranziții lăsate de text în suspensie.

Acoperirea felurilor lacune era necesară din motive de continuitate istorică și estetică; am perseverat, deci, în această direcție, pînă ce mi s-a părut mai cumințe să proclam:

Opriti irigațiile
Pajiștea a băut îndeajuns.

Iar acum mi-am luat inima în dinți și am pus sub pecete exemplarul legat în care stau laolaltă pagini tipărite și netipărite, pentru că nu cumva să mai cad în ispită de a tot interveni ici și colo; ceea ce, desigur, mă face să regret că nu pot arăta manuscrisul prietenilor celor mai de preț — lucru atît de plăcut totuși oricărui poet.

Wilhelm von Humboldt, aflat la Tegel, lângă Berlin, răspunde la 6 ianuarie 1832, cîndu-i lui Goethe date suplimentare despre completarea, lucid-premeditată, a «lacunelor din a doua parte a lui "Faust"». Goethe nu poate răspunde însă decît la 17 martie. E ultima sa scrisoare, expedită cu cinci zile înainte de moarte:

După o lungă și nedorită pauză, îmi reiau gîndul după cum urmează, improvizînd totuși în mare măsură. Animalele, spun cei vechi, se lasă povățuite de organele lor. Și

¹ E vorba de Ottilie, nora sa, fosta soție a lui August von Goethe, mart la Roma în octombrie 1830.

oamenii la fel — aş adăuga eu; ei au însă privilegiul de a-şi povăui, la rîndul lor, orgonele.

Orice înfăptuire, orice talent se bazează pe o dotaţie înăscută care lucrează prin ea însăşi, deşi, în mod inconştient, toate celelalte aptitudini trebuincioase; ea merge atît de drept către ţintă, înclît, avîndu-şi legea înăuntrul său, poate funcţiona, în cele din urmă, dezinteresat, fără scop.

Cu cît omul îşi dă seama mai devreme că există un meşteşug, o artă care îl pot ajuta să-şi potenteze datele naturale, cu atît el este mai fericit. Pînă şi ceea ce îi parvine din afară nu poate dăuna individualităţii sale native. Geniul suprem e capacitatea de a-şi asuma totul, ştiinţa de a-ţi face propriu orice, fără ca prin aceasta, să aduci cel mai mic prejudiciu acelei determinări fundamentale, care e firea proprie, ceea ce numim, de obicei, caracterul. Dimpotrivă, abia pînă la un anumit punct, caracterul se înalţă şi îşi consolidează posibilităţile.

Acî intră în joc multiplele relaţii dintre conştient şi inconştient; să ne gîndim la un talent muzical care are de pus la punct o porţiune importantă: conştiinţa şi inconştiinţa se vor comporta asemenea firului şi urzelii; iată o metaforă, la care recur odes.

Prin exerciţiu, învăţătură, reflexie, reuşită, eşec, stimulente şi obstacol şi lărgiri prin reflexie, orgonele omului fac să se întreprindă în chip inconştient, într-o liberă lucrare, ceea ce e înăscut cu ceea ce e dobîndit, aşa înclît să rezulte o unitate care aduce lumea în pragul viimii.

Sînt peste şaizeci de ani de cînd — în tinereţe — concepţia globală a lui «Faust» mi-a fost, de la bun început, împedecă, pentru că apoi să nu-mi apară la fel de împedecă, în detalii. Mi-am propus mai întîi să las să treacă, bînd, pe lîngă mine, intenţia generală şi să mă ocup numai de acele lucruri care mi stîrneau nemijlocit interesul; au rămas, astfel, în partea a doua, unele lacune care se cereau aduse, printr-o unitate de interes, la nivelul celorlalte. Fireşte, aci a apărut marea dificultate de a realiza prin premeditare, prin decizie lucidă ceea ce în mod normal numai activitatea spontană a naturii trebuie să înfăptuiască. Dar n-ar fi fost potrivit ca — după o întreagă viaţă de activitate reflexivă — lucrul acesta să nu fie posibil. Nu mă las, prin urmare, cuprins de spaima că se vor putea deosebi, în chip desluşit, părţile mai vechi de cele mai noi, părţile timpurii de cele tîrzii ale unui text pe care vreau să-l supun binevoitorii judecării a unui cititor viitor.

Nefideliul, mi-ar fi oare o nesfîrşită bucurie să pot împărtăşi, încă din timpul vieţii, bunilor mei prieteni de pretutindeni, aceste foarte serioase glume, aşteptînd ecouri din partea lor. Vremurile sînt însă atît de absurde şi de confuze încît sînt convins că eforturile mele cînsite şi îndelung reluate în preajma acestei străni construcţii vor fi prost primite şi date deoparte, ca nişte ruine între ruine, acoperite de pulberea orelor. O învăţătură înclîntă, mînuită înclîntă domneşte asupra lumii, iar eu n-am nimic mai bun de făcut decît să şlefuesc, alît cît pot, ceea ce este şi a rămas al meu, şi să-mi oblojesc ciudăţeniile. Nu faci acelaşi lucru şi dumneata, nobile prieteni, în cetatea dumitale?

Iartă-mi, rogu-te, aceste pagini tîrzii. Lăsînd la o parte ursuzenia mea, sînt rare ceosurile cînd ne place să evocăm asemenea mistere ale vieţii.
Weimar, 17 martie 1832

În româneşte de ANDREI PLEŞU

Goethe către Boissière

Weimar, 22 octombrie 1826

Vă cer iertare, dragul meu prieten, dacă vă par exaltat; dar de vreme ce Dumnezeu şi natura sa mi-au pus la îndemînă un număr atît de mare de ani, nu ştiu ce-mi puteau face mai bun decît să-mi exprim recunoştinţa printr-o activitate juvenilă. Vreau să mă arăt demn de fericirea ce mi-a fost acordată, cîtă vreme îmi va fi permis acest lucru, şi zi şi noapte mă îndeletnesc cu gîndul şi cu fapta, pentru a face posibil acest lucru.

Cînd scriu «zi şi noapte» nu este o simplă frază, căci se întîmplă să-mi dedic ceasuri din noapte, pe care potrivit cu destinul bătrîneţii mele le petrec lipsit de somn, nu cu gînduri vagi şi generale, ci dimpotrivă, mă gîndesc atît de treabue să fac în ziua următoare. Ceea ce apoi şi încep să fac, cu onestitate, în fiecare dimineaţă, începînd să realizez cele propuse în măsura posibilului. Şi astfel înfăptuiesc poate mai mult şi desăvîrşesc cu sens, în zilele ce-mi sînt drămuite, ceea ce am neglijat să fac într-o vreme în care mai aveam dreptul să cred ori să mi se pară că ar mai exista un nou mîine şi un mîine veşnic.

Eleno reprezintă una din concepţiile mele cele mai vechi, concomitent cu Faust, avînd dintotdeauna acelaşi sens, însă mereu replăsmuită. Ceea ce am terminat la începutul secolului, i-am ardat şi lui Schiller, care, după cum o arată şi corespondenţa dintre noi, m-a încurajat cu devoţiune să continui să lucrez. Ceea ce s-a şi întîmplat; de rotunjit însă, această bucată nu avea să se rotujească decît odată cu scurgerea vremii, căci astăzi ea cuprinde trei mi de ani împliniţi, de la prăbuşirea Troiei şi pînă la nimicirea din Missolonghi; joc al fanteziei fireşti, dar respectînd în chipul cel mai pur unitatea de loc şi de acţiune.

De-ajuns aşadar! nu e asta însă oare mai rău decît dacă n-aş fi spus nimic? Indiferent de valoarea ce-i va fi atribuită piesei, o astfel de încercare încă n-am întreprins pînă acum, ea putînd trece drept ultima noutate.

Recitînd acum cele aşternute aici pe hîrtie, încep să mă întreb dacă face bine sau trimite? Căci de fapt nu trebuie să vorbeşti nimic despre ceea ce vrei să faci, nici despre ceea ce faci ori ce-ai făcut odată. În toate trei cazurile eşti supus anumitor inconveniente ce nu pot fi evitate. Ce păcat că nu locuim mai aproape unul de celălalt! Am putea, astfel, să mai comunicăm între noi în chip mai liber şi mai complet.

Bettina Brentano către fratele ei Clemens

(Kassel, aprilie 1807)

Am fost acum la Weimar, în lăcaşul întru totul ridicol al lui Wieland, o încăpere plină de lampadare şi de scufii de noapte, iar el însuşi apare în cămaşă de noapte,

strigând în clipa în care mă zărește: «O, apariție minunată! — «Dar știu că ai făcut pregătiri», îi spun eu, «împodobindu-vă cu aceste veșminte pentru culcare». Am mai glumit și am mai ris un pic, l-am cerut un bilețel pentru Goethe și mi-am văzut de drum. Într-adevăr, nu cred că aş putea să rezist multă vreme la el, fie și numai din pricina aerului stătut de acolo.

Ajungem acum însă la Goethe. Ei, socoate-mă fericită, bunule Clemens; dintru început, două statui prietenoase din marmură care te întâmpină pe trepte; și cît de liniștită și plină de demnitate este casa. — Am așteptat într-o încăpere pe alături pereții atîrnau sumedenie de mici gravuri și desene; m-am așezat în fața unei madone gravate în lemn și m-am gîndit, așa, în sinea mea, de ce oare Goethe a înrămat-o atît de frumos; în acest timp, el intră, mă salută, mă conduce în camera lui; m-am așezat, iar el și-a tras un scaun alături. «Iată-ne așadar aici; și acum vom sporovîi pînă ce se face noapte». Mi-a vorbit mult despre Arnim pe care-l îndrăgește cu adevărat; și despre tine mi-a spus unele lucruri frumoase care mi-au făcut multă plăcere. Este totuși foarte drept și blînd, și este și îngăduitor; în fapt are un adevărat respect în fața naturii umane; nu poate să nu se simtă bine alături de el cel care apare în fața lui fără pretenții, cu iubire sinceră. I-am spus tot soiul de lucruri care mi-au venit pe limbă, iar el s-a arătat mulțumit; i-am spus că aş vrea să scriu povestea vieții sale; asta l-a bucurat și m-a îndemnat stăruitor în acest sens. Era atît de deferent în tot ceea ce vorbea; nu pot să pricep cum de lucrurile pe care le-am discutat împreună puteau fi luate atît de în serios de el. L-am și întrebat cu privire la asta. «Așa stau lucrurile, odată pentru totdeauna, și nu pot sta altfel», mi-a răspuns, «nu toți oamenii pot ridica pretenții asupra inimii mele».

Dragă Clemens, cine l-a văzut odată după cum l-am văzut eu și nu-l iubește ca mine, acela n-a fost demn să-l vadă, iar dacă lumea întreagă n-ar voi să-l recunoască, Bettina tot va jubila în fața minunției lui. La plecare, mi-o pus în deget un inel și mi-a amintit încă odată de biografia lui. Nu vreau să-i oștern pe hîrtie viața, nu pot face asta, dar vreau să mă înalț pînă la parfumul vieții lui, să-l pătrund și să-l păstrez întru veșnica sa amintire. Ah, dragă Clemens, mi-a plăcut atît de mult acolo — eram atît de liniștită alături de el; s-a purtat cu mine ca și cu un tîndr tovarăș de joacă.

Bettina von Arnim către Regele Friedrich Wilhelm IV de Prusia

(Iulie, 1849)

Iubirea mea pentru Goethe nu s-a născut din faptul că mi-l închipuim ca pe un bărbat de seamă; ea a izvorit din pricină că el a fost denigrat în fața mea și, lucru destul de ciudat, această denigrare a constatat în aceea că se spunea despre el că n-ar crede în diavol; și mai departe se spunea că ar fi un om foarte rău și că n-ar

trebui să pretindă să fie socotit un creștin, și că nici n-ar merita o îngropăciune creștină. Toate acestea le-am auzit vorbindu-se într-un cerc unde nu se cuvenea să-mi spun și eu părerea! Aveam pe atunci treisprezece ani. — Și ce oare aş fi putut spune? — Am auzit atunci pentru înția oară pomenindu-se de el; nu știam că e poet — habar nu aveam de el! — tocmai sosisem de la minăstire, unde nimeni nu știa nimic despre el. Cînd însă cei din jurul meu au continuat să spună că ar avea o inimă rea, că s-ar fi urliț de tot și înfățișarea i-ar fi ordinară, că și-ar fi pierdut noblețea figurii sale, mi-am zis atunci în sinea mea: nu-i adevărat ce spun ăștia. — Și de atunci el a început să fie obiectul contemplației mele tainice. Acest fenomen, faptul că am fost atît de atrosă de un bărbat doar pentru că l se făcuse o nedreptate în prezența mea, mi-a dezvoltat caracterul. De atunci m-am întrebat în tot ce întreprindeam, dacă i-ar place și lui ceea ce făceam!

DIN «JURNALUL» LUI ECKERMANN

Luni, 14 noiembrie 1836

Este un vechi adevăr că lucrurile care ne preocupă în mod deosebit în timpul zilei, ne apar adesea și noaptea în vis, astfel încît nu-i de mirare că în primii ani după moartea lui Goethe, perioadă în care fiecare zi îmi stîrnea în chip cît se poate de viu amintirea lui, eram și noaptea adesea foarte preocupat de el în visele mele. Și anume îl vedeam îndrăgite ca pe cineva viu; duceam cu el tot felul de discuții și mă desprăteam de el avînd mereu convingerea bucurasă că n-ar fi murit.

Visul m-a condus și în noaptea precedentă iarși în casa lui Goethe, în care l-am întâlnit, de data aceasta alături de fiul lui, ieșindu-mi în întîmpinare senin și plin de viață în cel mai înalt grad. Ne-am salutat rînd pe rînd ca oameni care nu s-au văzut de mult, în timp ce eu resimțeam înăuntrul meu un soi de rușine pentru că nu-l mai vizitasem vreme de patru ani și pentru că în ciuda viselor repetate pe care le avusesem cu el, dădusem totuși crezare zvonului general cum că ar fi murit.

Atît Goethe cît și fiul lui purtau pălării și vestoane brune, dovedindu-se cît se poate de iuși și de în putere în mișcările lor. Îmi făceau impresia unor bărboți care

Visa lui Eckermann a fost atît de plină de prezența marelui său prieten încît Goethe a continuat să-i preocupe mintea, apărîndu-i în via și după moartea sa. Unul dintre aceste vise, în care Eckermann își continuă convorbirile pe care le dusesse cu Goethe, are loc la jumătate de an după apariția Convorbirilor... și la patru ani și jumătate de la moartea lui Goethe.

seseau în casa lor după o îndelungată absență și pe care revederea locurilor îndrăgite li făcuse să resimțā o emoție bucuraoasă. Culoarea chipurilor lor era cea pe care o dobândește cineva atunci când s-a aflat multă vreme în aer liber, expus vîntului și intemperiei vremii, expresia era proaspătă și iradia forță.

După ce oșadar ne-am salutāt în chipul cel mai cāduros și am ajuns să-mi recîștig întrucliva cumpătul după prima surpriză a revederii, n-am putut proceda altfel și am pomenit de zvonul potrivit căruia Goethe ar fi murit. «Oamenii cred», i-am strigat eu rîzînd, apucîndu-l de mînă, «că ați fi murit; am spus însă dintotdeauna cā acest lucru nu-i adevărat și vād acum spre marea mea bucurie cā am avut dreptate. Nu-i oșă cā nu sînteți mort?» — «Lume nebună», mi-a răspons Goethe, privindu-mă cît se poate de glumeț. «Mort? — cum aș putea să fiu mort? ! — am cālătorit ! am vādut o mulțime de ținuturi și de oameni; ultimul an am fost în Suedia» — «Îmi face nesfîrșită bucurie sā aud acest lucru», i-am răspons. «Dar înainte de toate, înainte de a vorbi despre alte lucruri, ce spuneți despre «Convorbirile» mele? fărā îndoială cā ați citit cartea și pentru mine este foarte important sā aflu de la dumneavoastră înșivă ce părere aveți despre ea».

«Am citit cartea», a răspons Goethe. «Nu v-a ieșit deloc rău trebăra asta, nu pot să nu vā laud. Pretutîndeni unde am aflat am auzit multe lucruri bune despre ea; ba un bărbat foarte inteligent s-a exprimat chiar în sensul cā personalitatea mea ar apărea aici cu mult mai avantajos decît în propriile mele scrieri. Vroia să-i dezleg eu misterul, la care i-am răspons cā povestea se datorează iluminării sudice».

După cum se poate lesne închipui, mă simțeam în cel mai înalt grad fericit de părărea pe care și-o manifestase Goethe; cu toate cā expresia «iluminare sudică» mi se părea puțin cam ciudată, astfel încît nu știam prea bine ce-aș putea crede despre ea.

Goethe s-a dus în odaia de lucru pentru a rezolva unele chestiuni și m-a lăsat singur cu fiul său, cu care am vorbit tot soiul de lucruri nostime despre cālătoria noastră italiană. Am deschis apoi o cutiuță lunguioasă de culoare brună, conținînd o serie de manuscrise, pe care le-am scos rînd pe rînd, pentru a i le arăta tînărului Goethe. Tocmai li dădusem în mînă un caietel de circa patru coli folio, cînd Goethe a sosit iarăși, venind spre noi. În caiet se aflau schițe ale unor alte discuții cu tatăl său, cu multe corecturi și pe care-mi propusese să le desăvîrșesc cu prima ocazie. Goethe și-a aruncat o privire asupra manuscrisului, peste umărul fiului său, l-a luat apoi în mînă citind și frunzărindu-l. «Hm !», a spus, «pare să fie interesant, vreau să mă uit puțin mai îndeaproape la el». Și luînd caietul, s-a retras în odaia de lucru, lăsîndu-ne iarăși singuri.

M-am întreținut cu tînărul Goethe în chipul cel mai plăcut, observînd cu bucurie cā ființa sa lăuntrică părea purificată, cā părțile sale proveneau de pe o treaptă mai înaltă de cultivare spirituală și cā între ei și tatăl lui existau legături încă și mai puternice decît mai înainte în viață. Goethe a revenit curînd, țîndu-ne tōvărășie, și mi-a dat înapoi manuscrisul recomandîndu-mi să tratez mai detaliat chestiunile abordate, astfel încît convingătorul să se împerecheze și cu o formă oarecum plăcută. «Un fapt desprins din context, o afirmație nudă», mi-a spus, «nu vrea să-nsemne prea mult; conduceți-i însă pe cititor pînă la detaliul situației, pînă la conexiunile mai intime, astfel încît să-i trezeți interesul pentru subiect, iar el va încerca amă-girea de a trăi aievea un adevăr purificat, i se va părea cā trăiește pentru a doua oară adevărul într-o astfel de oglindire. În cele tipărite v-au reușit cîteva lucruri de acest fel; încercați să vā apropiați întrucliva de cartea apărută în promisiunile pe care acest manuscris le face.» (...)

Odată cu ivirea zorilor, scena s-a modificat. În spatele nostru se afla un oraș, iar noi stăteam pe țărîmul unui fluviu foarte lat, în locul în care trebuia să sosească bacul și care totodată era folosit pentru descărcarea diferitelor bunuri negustorești; în jur se mai aflau lemne de brad stivuite. Pe mal erau cîteva luntre, ce păreau a fi în curs de reparație, ori necesitînd în orice caz o astfel de lucrare. Fluviul larg stră-lucea în lumina zorilor, în vreme ce deasupra noastră, în înalțul cerului de un albastru proaspăt semiluna începea să pălească. Aerul era proaspăt și întăritor în cel mai înalt grad. Pe partea dreaptă a fluviului, în josul lui, se vedea în depărtare deasupra apei și deasupra sălcilor niște trîmbe de ceață, ce se puneau încet în mișcare, începînd să se ridice. Am vādut o barcă micuță cu trei sau patru bărbăți în ea, coborînd fluviul și trăgînd la mal într-un desig de sălcii aflat la oarecare depărtare, de unde am dedus cā ar putea fi contrabandiști ce-și ascund marfa în stuf, așteptînd ora potrivită.

Vorbeam din cînd în cînd cu tînărul Goethe despre ceea ce vedem în fața ochilor, în vreme ce bătrînul nu mai spunea nimic, pîrînd cā se întreține, în contemplare mută, cu natura ce se trezea dimineața la viață.

Tărîmul ajunsese mai populat acum. Din partea stîngă, din orașul ce se afla în spatele nostru, vedeam sosind rînd pe rînd feluriti oameni, unii cālători după înfățișare, alții muncitori care aveau de lucru pe țărîmul celălalt și care vroiau să traverseze fluviul. S-au urcat într-un bac mare care trăsese la mal în acest scop, nu departe de noi, și care începuse să se umple.

Roseața matinală începuse să cedeze în fața luminii ce precede ivirea în curînd a soarelui. O barză frumooasă a zburat aproape de noi peste rîu înspre zonele joase și umede ale țărîmului celălalt. Atît Goethe cît și fiul lui l-au observat. «Barza a

Început deja să caute broaște pentru puii ei», a spus tânărul Goethe. «E timpul, dragă tată. Pasărea zboară la dreapta, e semn bun. Ei, doctore, rămîneți cu bine! S-ar părea că nu vreți să ne însoțiți, așa-i? Mai aveți niște afaceri de rezolvat.» — «Da», am spus eu, răspunzînd la zîmbetuș misterios, «mai am aici cîteva lucruri de făcut.» Și le-am întins așadar mîna, urlîndu-le amîndurora călătorie bună.

Goethe s-a îndreptat spre bac; ținea buzele strînse, s-ar fi părut că îi era interzis să vorbească. Nici mîna nu mi-a întins-o. Singurele semne ale despărțirii au fost o fugară privire prietenoasă și o mică înclinare a capului, în timp ce se urca pe vas.

Am urcat țărnuș ușor înclinat ajungînd în apropierea primei case, unde m-am oprit pentru a privi călătoria lor peste fluviu din această poziție ușor ridicată. Cu acest prilej am observat ceva surprinzător, anume că ceilalți pasageri purtau cu ei tot felul de boccele și alte bagaje, în vreme ce aleșii mei prieteni n-aveau cu ei nici un fel de bagaj, lăsînd în general impresia că n-ar avea necesități trupesti de nici un soi. M-am uitat în urma lor cîtă vreme am putut. Nu-mi părea rău că plecaseră, după cum nu observasem nici la ei, atunci cînd ne despărțisem, vreun semn că înima le-ar fi fost mișcată; totuși era de parcă așa ar fi trebuit să fie. Se îndreptau în direcția sud-est, unde se întindea nesfîrșit o pajiște foarte joasă, acoperită ici și colo de desigurî îmbietoare. Nici urmă de vreo clădire prin apropiere ori de vreo turlă în depărtare, și de aici am tras concluzia că acesta ar fi un tărîm nelocuit de oameni.

FAUST

CAPODOPERA NECESARĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FAUST

și europenii spiritului

Europa este un pământ de eroi, iar tema eroică — fie ea tratată într-o manieră românească, în *Amadis* —, istorică, la Carlyle, filozofică, la Taine, sau simbolică, la Nietzsche, reprezintă sufletul și viața sa spirituală și asemeni unei osaturi a istoriei și artelor sale. În ochii Europei, însuși Socrate și chiar Isus devin niște eroi, iar manta gloriei eroice e mereu gata să învalie cu splendoare umerii ultimului bandit american sau al ultimului escroc nordic, dacă ei izbutesc să atingă, prin isprăvile lor, o anumită măreție. Toate acestea sînt aberațiile unei facultăți creatoare care a făcut din Europa ceea ce este de fapt: continentul unde istoria se manifestă sub trăsăturile evidente și puternice ale indivizilor de excepție.

Era firesc să te aștepi din partea acestui popor la un Olimp de ființe complexe și individualizate. Olimpul clasic este, față de acela creat, în timp, de europeni, ca o carte de chimie față de natura vie. Jupiter, Saturn, Neptun, Junona, Venus, Minerva sînt ca niște metale și metaloide, « simple elemente » psihologice. Olimpul european e populat de oameni în carne și oase. Ia-lă pe Faust. Privi-l alături de alți mari europeni ai spiritului: Hamlet, Lear, Don Quijote, Sancho, Don Juan, Ivan Karamazov, Peer Gynt.

Ei trăiesc împreună cu noi și ne însoțesc în cariera noastră pămîntească, mai scurtă decît a lor, căci, cînd noi dispărem, ei rămîn să-i însoțească pe copiii noștri și pe copiii copiilor noștri. Ei nu ne par, poate, tot atît de vii ca oamenii pe care i-am văzut și atins aleva, dar sînt cel puțin la fel de vii ca aceia despre care am auzit vorbindu-se sau a căror urmă o vedem marcată în istorie. Cine nu simte că Don Quijote e tot atît de viu ca Filip al II-lea, Hamlet ca Elisabeta, Faust ca Marele-Duce din Weimar? Acești europeni ai spiritului se înalță pe măsură ce istoria îi încarcă de experiență umană. Concepși dinlăuntrul în afară, ei sînt înzestrați cu virtutea creșterii și a evoluției pe care o posedă toate ființele vii, și astfel vîrstele ce trec peste ei, fără a le deforma sensul profund, îi îmbogățesc cu gândirea și cu descoperirile acestora. În fine, minune a minunilor, europenii spiritului ating universalitatea tocmai pentru că sînt profund naționali. Pătrunzînd pînă în străfundurile specificului național, ei ajung la sursa vie a specificului uman, în care se regăsesc. De aici, în ciuda variațiilor lor, acest aer de familie care, depășind epoci și frontiere, le e comun tuturor. [...]

Gîndiți-vă la Peer Gynt, norvegianul nomad în trup și spirit, aventurier al experienței și al moralei, ancorat, totuși, într-o amintire pură și o morală austeră. Ce mult aparține Nordului protestantul acesta, dar cît de mult ne aparține nouă,

tuturor, prin emoționantul său pelerinaj în căutarea unui eu ce se îndepărtează pururi către un viitor înșelător, ce se ascunde pururi într-un trecut misterios, al cărui tîlc nu se dezvăluie decît atunci cînd e prea tîrziu. Gîndiți-vă la englezul Hamlet și la spaniolul Don Quijote.

Surprinzătoarea lor simetrie mă face să visez la un pariu între Cervantes și Shakespeare, ca și cînd cei doi mari poeți contemporani, care nu s-au cunoscut, vîrînd să creeze doi eroi simbolici pentru cele două națiuni ale lor, au ajuns în mod spontan la concepții total opuse: Hamlet, om de acțiune, așezat « prea în soare »:

*The glass of fashion and the mould of form,
The observer of all observers*

adică omul de acțiune controlat de o societate bogată și închisată în care toate se supun regulii și tradiției. Gîndiți-vă la fantomă, la mortul care vorbește și ordonă: nu vedeți în el un simbol al tradiției? Iar Don Quijote, cavalerul inactiv și visător — cîndva îndrăgostit, ne spune Cervantes, dar, adăugă el, fără ca ea să fi ștut vreodată —, imaginativ, pasionat, pasiv, pierdut și izolat într-o societate rarefiată, fără reguli sau presiuni sociale care să-i rețină energiile mult timp adormite. Frumoașă simetrie a datelor fundamentale prelungite în fape, căci Hamlet, sub presiunea socială, se retrage în sine și descrie acele superbe spirale lăuntrice care sînt monologurile sale, acele spirale de pasiune făcute din acțiune interiorizată, ce vor sfîrși, toate, în neantul sinuciderii; în timp ce Don Quijote, împins de pasiune, se lansează într-o acțiune nestăpînită în Societatea rarefiată ce-l înconjoară, descriind acele magnifice spirale exterioare care sînt aventurile sale, terminate toate în vid și pulbere. Modele eterne ale Angliei și Spaniei, în ceea ce au acestea mai profund și mai extrem — ripostele lor simetrice și opuse la problema echilibrului dintre om și societate —, Hamlet și Don Quijote sînt doi poli de conduită pentru toți oamenii, doi eroi simbolici ai umanității.

În același sens se poate vorbi despre Faust și Don Juan, cel al lui Tirso, bineînțeles, căci Don Juan reprezintă explozia virilă a naturii brute ignorînd ideile și principiile și mergînd drept la pînă: satisfacerea dorinței, triumful dorinței de a trăi. Pe cînd Faust este ideea devenită om, omul-meditație, viața concepută prin inteligență și reflectată în opera de artă, omul conștient, lată de ce Don Juan e tînar cu adevărat și clodotește de viață rea, animalică și pură; în timp ce Faust este un bătrîn întinerit prin artificii diabolice, iar singele său nu clodotește decît de focul împrumutat de la răcelela perseverență a gîndirii. Și, în timp ce aventurile lui Don Juan se succed fără a lăsa vreo urmă în această ființă puternică dar elementară, înzestrată doar cu acea conștiință necesară unității, aventurile lui Faust constituie o dramă ordonat de Providență, un fel de tratament mental de care Faust profită, observîndu-și lucid propria sănătate. Și apoi, ritmul: la Don Juan, un ritm nestăvilit, rapid, pregătind — trăsătură de geniu nicidecum întrecută — la sfîrșitul fiecărui act, deja saltul inițial al unui nou val ce urcă și ne ține răsuflarea tălăz în așteptarea unei noi crize: un ritm de rafale, de vijelie. La Faust, ritmul puternic al gîndirii ce pornește sigură pe sine, liniștită, într-o ascensiune lungă și lentă; apoi treptat, acea creștere, acea deschidere a perspectivei, acea înălțare către plenitudinea majestuoasă din final, pe culmea unde îți pare că vezi întreaga istorie desfășurîndu-se pînă în zare, și întreaga umanitate reflectînd-o în lacul intim al unei gîndiri limpezii și adîncii...

În românește de ALINA LEDEANU

FAUST

ca «discurs mixt»

Despărțindu-se de momentul propriei sale tinereți, de imaginea lui Baccalearus (*Drum bun, unicele, cu pompa ta!* îi spune Mefisto, v. 6807), Goethe tulbură momentul, cu totul singular, de fastă conveniență, de perfect echilibru expresiv între Filozofie și Poezie. El se desparte acum de demersul idealist ca de o concepție care, afirmând primatul gândirii abstracte, neagă ontologicul; el se îndepărtează de speculație, pentru a se apropia de concretul realității; se rupe de un exercițiu pentru care — după chiar mărturisirea sa — «nu avea organ», în favoarea altuia care-i este consubstanțial. Aproape tot ce urmează de aici înainte, în *Faust II* va fi un exercițiu jubilat al vizualului, o voluptate a văzului. De acum încolo, «discursul mixt» goethean va trăi grație deschiderii aceluia «ochi interior», al intuiției esențelor, îndărătul — și ca beneficiar, înălțat de toate, al — «ochiului fizic». Metafizica poetică a realității este, de fapt, la Goethe, o Fizică; dar o fizică arhetipală, adică o mitologie care proiectează utopic realul.

Două utopii ale lumii.

«Metafizica văzului» — expresie care nu mi se pare neconformă cu receptarea realului de către Goethe — afirmă implicit grația actului contemplativ, al vederii, și voluptatea superioară resimțită în fața fenomenalului; obiectul ei este prin excelență Natura. Am ajuns astfel destul de departe de viziunile cosmologice, reprezentări fantastice ale unei nesatisfăcute aspirații spre cunoașterea Totului. De acum înainte fidel propriei sale naturi, Goethe va afirma categoric că simpurile nu mai înșală, că fenomenul nu este o simplă aparență, ci constituie chiar învătăura realului (*seine Lehre*); de acum înainte, ochii minții și al corpului s-au contopit într-un singur organ privilegiat, superior, care practică o beneficiu *ruhige Anschauen*, particularul și generalul se văd reciproc, fapticul e teorie («alles Faktische schon Theorie ist»), tocmai pentru că «Natur hat weder Kern und Schale, / Alles ist sie mit einem Male»; văzul, acum, furnizează bogăția incomparabilă a unor imagini — sinteze, a unor idei-vedenii (BLAGA, II, p. 285); pentru că ochiul posedă o «natură solară», el este capabil să vadă soarele (SORA, pp. 113—135).

Unul din cele mai superbe «peisaje» din *Faust*, vizlunea anticei Arcadii, se alcătuiește din elemente pur vizuale; dar idealitatea lor, acea «utopie a realului» respirând din fiecare vers, ni le propune ca pe un fenomen original al Naturii înseși:

*Chiar dacă pe-un versant îndură încă
Un țănc săgeți de soare prea puțin,*

*Tot mai apucă să-nverzească-o stincă,
Și capra-și la zgircitul ei tain.*

*Izvoare sor, piraie țeș grăbite,
Pășuni, ponoare, ripe înverzesc,
Pe-ntinderi de coline însuțite
Linoase turme vezi cum se lădesc.*

*În pilcuri pasc cornutele poata,
Încet, prudent, pină la prag abrupt;
Dar pentru toate-un adăpost stă gata:
Sunt stinci cu zeci de peșteri dedesubt.*

*Li-e paznic Pan, și nimfe laolaltă
Prin umed-răcoroase ripe zac;
Și năzuind spre-o sferă mai înaltă
Înălță crengi copac lângă copac.*

*Ce codri vechi! Stejarii îndărătnici
Din ram în ram își suie zimții lor;
De dulce sevă plin, arțarul vrednic
Se-nalță pur, simțindu-se ușor.*

*Matern, din calmul umbrei se îmbie
Pentru copii și miei un lapte blînd;
Aproape-i poama, plînea-i pe cîmpie,
Și vezi din scorburî miera picurînd.*

*Aici eredită-î tihna,
Obrajii rid prietenoși,
Nemuritoare gustă toți odihna:
Trăiesc în pace, sîndeoși.*

*Astfel crescînd copiii umpli zarea
Părinților, și-ajung ca ei.
Noi stăm uimiți; și iată întrebarea:
Sunt oare oameni, ori sunt zei?*

*Apollo-și intrupă-n păstor statura
Și cel mai mîndru fu ca el;
Unde domnește-n cerc curat Natura,
Stau toate lumile — inel.*

(vv. 952—9561)

Cu ajutorul clarificărilor care au precedat acest lung citat, semnificația lui simbolică pare epuizată: Arcadia e lumea dintii, iar peisajul ei cadrul natural al «vir-

stei de aur », a omenirii, perioadă arhaică în care polaritatea uman/divin era aproape stinsă în propria-i unitate.

Dar izotopia « fenomen originar al Naturii » este numai una din lecturile posibile ale textului, aceea care — e drept — s-a bucat de preferința majorității exegetilor. Alături de ea există, însă, șansele unei lecturi în perspectiva problematicii fundamentale a lui *Faust II*, care — cel puțin pînă în Actul V — este aceea a Artei, nu a Naturii. Citită în context, și ca urmare a căutării « drumului spre Elena » în « Noaptea walpurgică » clasică», viziunea arcaică confirmă izotopia « fenomen originar al Culturii » (în special, al Artei). « În felul cum Natura apare aici în mod exemplar, ea este una ca tendință cu Artă (scrie LOHMEYER, în ediția primă, din 1940, a cărții sale). Căci și Artă se îndreaptă în acțiunea ei pentru Frumos, spre conformitate cu legea. Ca înălțare și desăvîșire a Naturii, Arcadia este peisajul Artei » [(p. 117)]. Constatînd, abolirea istoricului (transformarea *trunurilor în frunzișuri*, v. 572), pe de o parte; pe de alta, unitatea spiritual-artistică, pe care o realizează întregul Act III, între clasicitatea antică a Elenei și goticul modern al lui Faust, EMRICH (p. 347) susține o idee asemănătoare: « Toată această bruscă schimbare a storiei în Natură (...) tinde spre dobîndirea unei lumi pure în chiar inima Istoriei, care face posibilă o înălțare a temporalului spre divinul etern: Arcadia, ca peisaj natural și mitic-istoric, leagă ambii poli, Natură și Istorie, care în Noaptea walpurgică clasică încă se opuneau cu tărie, într-o unitate interioară, care făurește premisa dobîndirii unei norme istorice clasice, care ca normă obligatorie și valabilă se orientează în mod necesar spre Natură. Ceea ce înseamnă că sensul ultim al mariei legături a clasicității cu prototipul antic se bazează tocmai pe îmbinarea trecutului antic cu o mereu prezentă, biologică forță de producție, din care această lume creatoare mai tardivă să-și poată obține o nouă vitalitate ».

Așadar, « discursul mixt » își modifică în parte structura aici, iar constatarea aceasta e valabilă pentru aproape toate pasajele importante din *Faust II*: odată cu filozofarea despre lume și viață, o meditație implicită despre geneza și rosturile fenomenului artistic se insinuează în demersul liric, mai ales acolo unde acțiunea scenică se desfășoară pe solul și prin intermediul personajelor mitice ale Eladei. E, acesta, un mod de a sugera mereu că, pe pămîntul vechii Grecii, orice problematică de filozofie a Naturii constituie totodată o problematică de filozofie a Artei. Fapt care va reieși în adîncul lui lumină, abia în momentul cînd vom vorbi despre « lumea simbolurilor » goethene.

Actul V face excepție de la această normă. De aceea, un al doilea chip al lumii, reale și mereu contemporane de astă dată, va trebui să fie căutat aici, ca un pandant la viziunea arcaică. Ni-l oferă cîntecul lui Linkeu, personaj în care exegeza consemnează un fel de « autoportret » al artistului la bătrînețe:

Născut spre vedere,
Ursit ca s-arăt,

Fidel în veghere.
Mi-e lumea desfăt.
În vămile-albastre,
În preajmă disting
Și lună, și astre,
Și ciută, și crîng.
Văd astfel de-a rîndu-mi
Podoaba din veac,
Și toate plăcîndu-mi,
Eu însumi mă plac.
Tu, ochi preaferice!
Ce-ai luat ca prinos
A fost, orice-ai zice,
Atît de frumos!

(vv. 11287—11303)

Aparent, avem de aface cu un pe cît de patetic, pe atît de simplu *ditiramb* al ochiului exultînd de beatitudinea contemplării lumii concrete din jur: totul se petrece *hic et nunc*, totul se reduce la suma exaltantă a lucrurilor zărite „la o magnifică recoltă a văzului. E nevoie de o despuieră a imaginilor, pentru a descoperi iltcurile care joacă sub ele. Înzeestrarea genetică cu un încîntat de sine organ al vederii indică, încă din al doilea vers al citatului, un prag natural de elecțiune: favoarea de a ști și a avea posibilitatea să privești, al cărei fruct imediat, pe plan psihic, e tocmai *bucuria* contemplației. Ea, pare să rezulte în mod necesar din chiar grosimea și opacitatea ecranului fenomenal al văzurilor; nimic nu se presimte — sau, în orice caz, nu ni se propune în mod efectiv — dincolo de datele realului sensibil: *vămi albastre, preajmă, lună, astre, ciută, crîng*. Dar această enumerare constituie un prim pas spre ceva care se obține odată cu însumarea elementelor ei, dar totuși dincolo de ea, — spre totalitate. Datele văzute, în depărtare și în apropiere, alcătuiesc o lume, nu un simplu morman eteroclit și inform de lucruri; mai mult: privity ca formînd o lume, ele ne obligă să le vedem totodată ca o calitate a acestei lumi, ca o *veșnică podoabă* a ei, ca un atribut de frumusețe. În sfera vizualului voluptuos de propriul său act, enumerarea se arată a fi o implicită predicție. Ele ne plac, tocmai pentru că se ordonează într-un tot, propunîndu-ni-se ca acord obiectiv al lui, la armonie. Lumea, astfel văzută, este, exact așa cum o înțelege termenul grecesc « cosmos »: *univers* și totodată *podoabă*. Acordul ei intern provoacă instantaneu un acord lăuntric în cel ce o privește. Cu alte cuvinte armonia universală, « muzica sferelor » se traduce în armonie sufletească a omului: macrocosmosul, ca unitate armonioasă a elementelor sale, califică microcosmosul ca subiect contemplativ armonios în sine; și *totul plăcîndu-mi Eu însumi mă plac*. A vedea Universul înseamnă a te vedea pe tine însuși; a-l aprecia în frumusețea lui echivalentă cu desoperirea unei noi dimensiuni interioare — împăcarea cu sine.

Iar aceasta devine împăcare cu Universul însuși, descoperit și afirmat acum nu numai cantitativ, ci și calitativ: tot ceea ce a fost văzut, prin simplul fapt de a fi existat, indiferent de structura lui (în original, v. 11302: *Es sei, wie es wolle*), a fost atât de frumos!

Acest *Es sei, wie es wolle*, n-are deloc caracter concesiv. În ordinea calitativului: el vrea doar să spună că Universul, ca armonie în sine, nu se supune vreunei norme din afara lui. Problema filozofică, dacă această lume e cea mai bună dintre lumile posibile, nu se pune pentru ochiul care a privit-o în timp, în desfășurarea ei; căci acest timp fiind al ochiului muritor, și în afara lui neexistând — pentru el — altul, această lume este singura posibilă pentru el, deci absolută. *Es sei, wie es wolle* indică doar primatul ontologic al lumii față de ochiul contemplativ; el s-ar putea « traduce » astfel: « deși este așa cum și-a fost dat (nu cum ai fi putut să și-o dai tu), ea este frumoasă ».

Fragmentul citat confirmă « integralismul », cea trăsătură a gândirii lui Goethe, pe baza căreia NOICA (p. 118) îi neagă accesul la filozofie și îl găsește, în primul rînd, poet. Pentru acest poet, fără îndoială, cunoașterea sinelui, ca și perceperea armoniei lui lăuntrică, nu se face pe plan de gîndire, prin speculație, ci pe plan de trăire, prin contemplarea sensibilului, a spectacolului mundan. Dar aceasta implică, totuși, o « filozofie », cea filozofie care stă ascunsă îndărătul laudei lucrurilor concrete, și care, tradusă în termeni adecvați, se poate formula astfel: deoarece universalul, obiectul filozofic prin excelență, nu e de « văzut » decît speculativ, prin dialectica Rațiunii (act *sui generis*, pentru care Goethe, după propria-i mărturisire « nu are organ »), poetul se mulțumește să vadă particularul, și, mai ales, cît mai mult (cantitativ vorbind) particular: dar acesta fiind numai un simbol (cf. v. 12105: *nur ein Gleichnis*), vederea existentului material și trecător îl obligă să ia act de existența spirituală și veșnică; așa cum suma realului îl silește să vadă Frumosul immanent Realității. Ultima viziune asupra realului a lui Goethe (Linkeu nefind decît un avatar al lui Faust, și, deci, unul din chipurile posibile ale autorului) explică, prin aceste date ce se încheagă într-o « filozofie practică a vieții », comportamentul de o viață întreagă al protagonistului din *Faust*: în timp ce Mefisto produce mereu aparențe, ispite ale văzului, Faust le integrează neîncetat unei ordine a văzurilor, știind poate că, pînă la urmă, frumosul rezultind necesar din suma lor le va răscumpara imperfecțiunea. Această « filozofie », măcar, nu l-o putem refuza lui Goethe!

Alături de aceste două utopii ale realului — lumea vechei Elade ca leagăn și « fenomen originar » al Frumosului artistic, lumea din jur ca purtătoare a Frumosului natural — exegeții văd îndeobște o a treia, aceea imaginată de Faust înainte de a muri, capabilă să-i facă a rostii cuvîntul ce l-ar duce la pierderea parului cu Mefisto. Oricît patos modern — constructiv ar cuprinde, fragmentul în cauză (vv. 11559—11585) nu întruनेțe condițiile « discursului mixt »: odată cu pierderea vederii Faust și-a pierdut și « metafizica văzului ».

ARTA DE A TRADUCE

Stă scris: « La început a fost Cuvîntul. »
Mă și opresc. Cine m-ajută să fac pasul?
Cuvîntul? — Nu pot să-l prețuiesc așa de mult!

Altfel va trebui să-l tîlmăcesc
Dacă de spirit eu ascult.

Stă scris: « La început a fost *Idea*. »
Dar cîntărește bine-nțîiul rînd,
Ca pana să nu fugă, slove goale așternînd,
Idea e, ce-nfăptuiește și creează totul?
Ar trebui să scriu: « La început a fost *Puterea*. »

Dar iată că scriind sînt îndemnat
Să nu fac nici aici popasul.
Din ce adîncuri vine șoapta
M-ajută duhul și-mi dă sfat:
La început voi pune *Fapta*.

FAUST în traducerea lui LUCIAN BLAGA

LUCIAN BLAGA

«Faust» și problemele traducerii

Despre un traducător, prin sufletul căruia a trecut pîrjolul lui Faust, se poate presupune că are într-adevăr ceva de spus despre problema traducerii poeziei dintr-un grai într-altul, și în general despre problema traducerilor, în condițiile concrete ale literaturii noastre. Să mi se îngăduie mai întîi puține cuvinte despre problema de ansamblu a traducerilor. Cine nu a încercat niciodată, el însuși, suferința transpunerii unei poezii dintr-o literatură străină în limba noastră, anevoie și va da seama cît de spinoasă și de complexă este această problemă a traducerilor.

(...) Să nu uităm însă că o literatură, ce are deplină conștiință a misiunii sale, nu aspiră să devină numai un ansamblu de creații originale, oricât de impresionant ar fi prin proporțiile sale un atare ansamblu. Orice literatură trebuie să devină și o oglindă a literaturii universale; în limba rusă există un asemenea univers, în limba germană așigderia. În literatura germană uriași ai poeziei, precum Goethe, bunaoară, sau Rilke, și-au închinat o mare parte a activității lor talmăcirii unor capodopere poetice din literatura universală. Ni se spune că în limba engleză ar exista vreo două sute de traduceri după *Faust* al lui Goethe (...). Rezerva condamnabilă a scriitorilor români față de traducere a durat până acum vreo cîțiva ani, cînd datorită unor mai înalte inițiative s-a produs o îmbucurătoare cotitură în această privință. Vom avea în curînd bune traduceri din clasicii lumii.

Cînd am văzut trei ani reprezentanți ai unei organizații scriitoricești m-au întrebat, dacă n-aș fi dispus să traduc o piesă de Shakespeare, am răspuns numai: decît «da», și mi s-a adăugat, aș prefera pe *Hamlet*. Mi s-a răspuns: «Din păcate *Hamlet* e dat altui scriitor, dar s-ar putea *Macbeth*»; «Nu am nimic împotriva», am răspuns eu. «În cazul acesta aș prefera totuși pe *Faust* de Goethe, îmi vine, cred, mai bine». Un dialog așu deci loc, ca o încercare jucăușă de spade, nu mai lung ca de cîteva secunde, dar hotărîtor pentru angajamentul ce mi-l întreprinseseră înîmîi timp de trei ani. Nu mă gîndisem niciodată înainte să mă încumet vreo dată la traducerea acestei mărețe opere poetice. Dar împetușitatea inițiativei ce se luă de la București în vederea traducerilor din marii clasici s-a întîlnit într-un moment fericit cu admirația ce-o nutream din totdeauna pentru *Faust*. Întînirea celor două electricități mi-a transformat creierul în uzină.

Mărturisesc cu regret că traduceriile anterioare ale lui *Faust*, făcute în românește, nu mi-au fost de nici un folos pentru lucrarea mea. Gorun a tradus cîntec, dar el nu era poet. Soricu nu nimerise niciodată niciuna din semnificațiile adînci ale opereii, și banalizase totul cu versul său, cînd gănuos, cînd dulceag. De altfel Soricu e lipsit de cele mai elementare cunoștințe de limba germană. E suficient să amintesc că un cuvînt ca «*Siebenmeilentiefel*», care este cîma năzdrăvană cu care se fac pași de șapte poște, a fost transpus de Soricu prin cuvîntul «*drăcușor*». Astfel, traduceriile anterioare ale lui *Faust* nu puteau fi socotite în nici un fel ca etape progresatoare ale traducerii la care mă angajam.

Problemele ce mi s-au pus în legătură cu această traducere erau de o diversitate copleșitoare. Dificultățile ce mă întîmpinau mi se păreau de multe ori de netrecut. Însăși multitudinea formelor poetice, ce-și dădau întîlnire în această operă ca în arhitectura unei catedrale, la care s-ar fi lucrat sute de ani, cu schimburi de generații și cu suprapunere de stiluri, era descurajată de multe ori, dar și un aprig, biculitor stimulente în vederea lucrării, ce doream s-o duc la capăt.

De la început mi-am dat seama că în transpunerea lui *Faust* trebuia să se utilizeze toate resursele limbii noastre literare curente. Două mari izvoare îmi stăteau la îndemînă: graul popular, sublimat în graul literar, și neologismul. Mi-am propus să fac în traducerea mea, după cerințe, uz de expresia neaoșă, plastică, plină de viață și atmosferă — de origine populară, cit și de neologismul ce urcă treptele tuturor abstracțiunilor. Condiția ce, la rîndul meu, o puteam acestor două izvoare de limbă, era ca vocabulele ce mi le ofereau să fie de uz obștesc cel puțin în vorbirea intelectuală de toate zilele. Călușul de unele criterii și norme, ce aveau să mă pună la adîpost de mari neajunsuri și excese, am pornit la drum. Cît privește întrebunțarea cuvîntului neaoș, plastic sau de atmosferă, mi-am combătut singur o ambiție: trebuia să-mi înving ispitele, ce face încă atîta victime printre scriitorii, de a recurge la cit mai multe cuvinte locale sau regionale. Am găsit că o asemenea aspirație trebuie retezată în fața lui *Faust*. Străduințele mele nu mergeau atît spre vocabularul îmbe-

lăsat, cît spre întrebunțarea nuanțată, neobișnuită uneori, a unui vocabular de circulație generală printre români. Ceea ce urmăream nu era cuvîntul pitoresc, rar, a cărui semnificație trebuie căutată în Dicționarul limbii, ci îmbinarea nouă de cuvinte, care umbli în toată obștea românească. Foarte rar m-am abătut de la acest criteriu în traducerea lui *Faust*. Sînt nespuse de puține cuvinte regionale sau locale pe care m-am văzut nevoit să le întrebunțez. Astfel, de exemplu, într-o scenă de mare umor, ilariantă prin unele fețe ale ei, îmi trebuia un cuvînt pentru a exprima starea de student-novice, din anul întîi: atmosfera scenei mă ispita să fac uz de expresia «*balic*», curentă pe străzile Clujului. În cele 12.500 de versuri ale lui *Faust* am făcut însă foarte puțină monedă, din cuvinte de circulație restrînsă. Cred că degetele de la o singură mînă sînt suficiente pentru numărarea excepțiilor de la norma ce mi-am impus.

Cît privește întrebunțarea poetică a neologismului, experiența ce mi-a fost prilegiată de traducerea lui *Faust*, mi-a verificat pe deplin o părere mai veche a mea. *Faust* este fără îndoială cea mai genială «cosmopeie» a literaturii universale. Opera este de o bogăție fără seamăn de idei, probleme și semnificații. Am crezut că o asemenea operă nu poate fi tradusă fără a beneficia de virtuțile luminoase ale neologismului. Încercările anterioare de traducere ale lui *Faust* au eșuat, printre altele, fiindcă traducătorii au încercat să ocolească neologismul, introducînd un grai sămănătorist în talmăciria unei opere de înaltă, supremă intelectualitate. Un atare cîștinut nu poate fi transpus în grai exclusiv țărănesc sau pastoral, căci riscă să se întunece și să se banalizeze. Întrebunțarea neologismului în poezie deschide totuși o seamă de probleme. Rămîne un adevăr: pentru urechea noastră neologismul face în general o impresie «prozică». Iată deci dilema: Pe de o parte în traducerea lui *Faust* întrebunțarea neologismului se impunea din motive ce țin de intelectualitatea superioară a acestei opere poetice, pe de altă parte neologismul mi impresionează încă «prozic» urechea noastră. Experiența cîștigată cu traducerea lui *Faust* venea să-mi confirme părerea ce-o aveam dintotdeauna, că se poate ieși triumfător din dilema neologistică. Formuliez rezultatul experiențelor astfel: orice neologism de circulație curentă, oricît de «prozic» ar părea, poate fi salvat pentru poezie, dacă i se adaugă un epitet compensatoriu din graul neaoș românesc, sau dacă e combinat în general cu o experiență autohtonă, plastică, plină de sevă. Există, desigur, în orice limbă cuvinte poetice, ca atare, poetice prin corpul lor sonor și prin sarcinile de semnificație ce le poartă. Dar poezia ia naștere nu numai din și prin cuvinte izolate; poezia ia ființă și prin cuvîntul combinat cu alt cuvînt. Și aici se deschide o poartă largă neologismului. Fiește că întrebunțarea neologismului, salvator îmbinat cu un cuvînt neaoș românesc, atîrînă în cele din urmă de puterea creatoare de limbă a traducătorului sau a poetului. Dar numai din citirea versiunii românești a lui *Faust* se va vedea cum am înțeles să rezolv această problemă în situația dilematică de a încerca o traducere cu nu evită neologismul și care aspiră să rămîină totuși poetică.

Cîteva cuvinte despre o altă față a traducerii și despre alte cîteva probleme ce mi s-au pus în legătură cu talmăciria lui *Faust*. O traducere poetică ia ființă într-o zonă de interferență între structurile stilistice ale opereii originale și structurile stilistice proprii poetului traducător. Oricît ar încerca traducătorul să se desponsionalizeze, interferența de structuri se produce în chip inevitabil. În critica literară (europeană) s-au făcut în deceniile din urmă studii din cele mai concludente, ce arată că trăsăturile, înclinațiile, ticurile stilistice cele mai caracteristice ale unui poet pot fi studiate cu deosebire asupra traducerilor ce el le face după opere scrise în alte limbi. E firesc să fie așa, căci traduceriile le poți compara cu originalele, care sub atîtea aspecte au un alt tipar stilistic. Un poet, traducînd

din altul, nu are în nici un fel posibilitatea de a se transforma în oglindă pură a obiectului său. Asemenea posibilități sînt date doar în lumea mecanică și fizică, dar nu în lumea complexă a fenomenelor spirituale. O traducere poetică valabilă în sine și prin sine, este prin toate condițiile ei, obiective și subiective, o «recreare» iar nu transpunerea literară a dintr-o limbă într-altă limbă. Marile traduceri, cari cotează în diversele literaturi, sînt «echivalente poetice», nu simple «traduceri». Nemții au pentru acest fel de traduceri termenul de «*Nachdichtung*», sau chiar de «*Umdichtung*». Traducerea mea este o «*Nachdichtung*».

Greele nedumeriri și frământări mi-au pricinuit și problema stilului în care să fie tălmăcit Faust. Opera goetheană prezintă fețe stilistice de-o varietate deconcentrantă. Fragmentul definitiv pe temeiul lui *Urfaust* este scris în stil preromantic și trădează influențe shakespeareene. Actul I-lea din *Faust II* este în mare parte clasicizant, dar cu îmbelșugate enclave romantice. În *Faust II* este prezent și clasicismul prin multe elemente de formă și conținut, de mitologie antică și de pondere proprie maturității spirituale, dar același *Faust II* are importante părți scrise într-un fel de stil neo-baroc, care depășește acit romanticismul cit și clasicismul. Goethe a lucrat la *Faust*, cu mari întreruperi, timp de vreo 60 de ani. Stilurile diferitelor vîrste goetheene se pot vedea în structura operei ca straturile geologice în scoarța pămîntului. Ce putea să întreprindă un traducător, pus în fața unui asemenea spectaculos peisaj artistic? Spuneam că o traducere, care este «*Nachdichtung*», se realizează într-o zonă stilistică, în care structura originalului interferează cu a tălmăcitorului. În cazul special al lui *Faust*, varietatea de stiluri a originalului se va estompa deci în avantajul unității. Din parte-mi am lucrat la traducere numai 3 ani. S-ar putea deci ca traducerea să aibă un caracter stilistic mai unitar decît originalul.

Dar să intrăm și în unele chestiuni de tehnică literară. Distingem în *Faust* părți ce se detașează prin substanța lor poetică, și părți ce se realizează evident prin cuvînt, prin ton, prin melodii. Deosebirea între unele părți și altele nu este niciodată tranșantă; deosebirea este totdeauna de accent și de dozaj. De cite ori m-am găsit în fața unor fragmente caracteristice în primul rînd prin substanța lor poetică, am căutat să redau cit mai fidel însăși această substanță, permiindu-mi mîrune libertăți de cuvînt; m-am găsit în fața unor fragmente de ton, mi-am permis mai mari libertăți de cuvînt, ca să redau tonul.

Nenumărate probleme de tehnică poetică mi s-au pus în legătură cu traducerea lui *Faust*. Cosmopeia lui Goethe este o sinteză de genuri și forme poetice, unică în felul său în literatura universală. Cit privește «ritmurile», m-am ținut în general de cele ale originalului. Părțile de versificație liberă le-am tradus în ritmuri libere. Cele desfășurate într-o versificație strînsă în chingi clasice le-am respectat întocmai. În traducerea n-a avut nevoie de un mai mare număr de versuri decît originalul. Cele vreo treizeci de versuri în plus ale traducerii față de 12500 ale originalului, cred că nu înseamnă o diluare.

Rima are o eforescență abundentă în *Faust*. Cu excepția unor părți din actul al II-lea din *Faust II*, care sînt în metru antic, tot textul este bogat rimat. În privința rimei m-am călăuzit îndeosebi după original. Am crezut însă că, pentru a reda cit mai fidel substanța textului, îmi pot permite o rarefiere a rimei. Respectarea abundenței de rime, proprie originalului, mi-ar fi creat dificultăți tehnice grave, ce ar fi avut repercusiuni nefavorabile asupra redării substanței poetice. Astfel unde Goethe rimează versurile încrucișate după modelul: a cu c, și b cu d, eu m-am mulțumit să rimez simplu: b cu d. Traducerea se desfașoară în orice caz în cadența unor rime strict necesare pentru a păstra cit mai mult melodia și armonia textului original.

Mă simt îndemnat să mai adaug unele lucruri cu privire la limba de care am ținut să fac uz în traducerea mea. Textul original mi-a pus uneori în față termeni local-germani care mergeau anevoie într-o traducere, și mai ales într-o traducere care intenționa să nu facă deloc impresia de traducere. (Fie spus în paranteză, o condiție esențială a unei bune traduceri este să nu pară traducere). E vorba despre unele denumiri geografice sau despre termeni ținînd de mitologia populară germană. Am ocilit în chip intenționat denumiri și termeni, de cite ori textul a îngăduit aceasta.

Astfel, bunăoară, unde se vorbește despre anumite locuri din munții Harz, despre Brocken sau Brocksberg. Despre peisajul în care are loc noaptea valpurică, am recurs la termeni mai generali, cari circulă în geografia noastră păstosească, întrebîndu-mă denumiri ca: «*plaiul*», «*măgură*», «*Bătrîna*», «*Clobanul*» etc. Insuși Blocksberg devine în traducerea mea simplu: «*muntele nebuln*», denumire ce mi-a sugerat-o un epitet ce se dă Blocksbergului chiar în textul original. Pentru termeni de mitologie populară germană, cu totul nelaloc într-o traducere românească, am căutat denumiri corespunzătoare în mitologia noastră folclorică. Astfel am introdus în textul meu denumirea de «*crasnic*», care înseamnă corcitură de drac și femele.

Spuneam privitor la limba în care am făcut traducerea, că ea poartă desigur pecetea limbii poetice a traducătorului. N-am urmărit într-adevăr acest lucru. Din contră, ceea ce s-a făcut, s-a făcut împotriva oricărei intenții. N-am căutat, adică, să impun limbii țiparului meu. Intenția mea era să mă depersonalizez pe cit cu puțină și să asimilez pe Faust limbii literare românești în general. Există în traducerea mea versuri a căror cadență și melodii interioare amintesc uneori versul popular românesc. Uneori apar versuri izolate sau chiar texte de lungimea unor poezii, cari amintesc cadența, melodia și armonia eminesciană. Cînd un asemenea meș se impunea de la sine, nu m-am ferit deloc să dau urmare sfatului ce se desprindea din condițiile de lucru. Asimilarea acestui univers poetic, care este *Faust*, se cerea făcută cu toate mijloacele și unelele ce ni le pune la dispoziție limba noastră literară și în alcătuirea unor noi expresii sau formațiuni de limbă. Un personaj mitologic care joacă rol în actul IV din *Faust II* se numește *Raufeboldt*; i-am zis Războiul. Creangă al nostru, cu ai săi Flămînzii, Gerlii, Seclii a fost nașul acestui botez.

În timp cit traduceam partea I din *Faust*, un bătrîn prieten, un intelectual român din Transilvania, care știa pe dinafară, chiar în limba germană, multe fragmente din opera germană, m-a rugat să-i trimit în traducerea mea unele părți ce-l interesează îndeosebi. I-am trimis printre altele și scena în care Mefisto travestit în *Faust* stă de vorbă cu un «*balic*», bătîndu-și joc de toate facultățile universitare. Mefisto spune novicului, printre altele, și memorabilele cuvinte:

«*Grau teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum*».

În traducerea mea aceste două versuri sunau așa:

«*Ce seacă e, amice, orice teorie,
Dar cit de verde viața, cit de aurie*».

Bătrînul, simpatizant intelectual, mi-a răspuns că este mulțumit de traducerea fragmentelor, dar că pentru cele două versuri citate el ar propune o altă traducere, mai fidelă originalului. Traducerea sa suna așa:

« Cenușie, scumpe prieten, e orice teorie.
Dar verde pomul vieții cu frunza-i aurie ».

Î-am răspuns prietenului, cu care aveam de altfel un schimb de scrisori glumete că traducerea sa este într-adevăr mai fidelă, atât de fidelă încât poate fi « legalizată » la un notar public, dar că din păcate nu pot accepta modificarea, deoarece traducerea mea rămâne după umila-mi părere, mai poetică. Mi-am lămurit apoi, pe larg, prietenul, că în activitatea mea de tălmăcitor al lui Faust m-am străduit să dau un echivalent poetic, iar nu o traducere notarială.

Poezia a fost definită ca artă a cuvintului. Niciodată o traducere notarială a poeziei nu este poezie. Traducerea poeziei este o artă în sine și pentru sine, și aceasta mai mult decât orice altă artă interpretativă. Traducerea poeziei este o artă care se situează la drumul jumătate între artele interpretative și artele creatoare. Traducerea unei poezii sau este în sine și pentru sine poezie, sau nu este nimic. Nu-mi pot imagina un traducător de poezie care să nu-și iubească opera, întocmai ca o creație originală. Astfel traducătorul trebuie să se ia la întrecere cu originalul. Poezia este o artă a cuvintului și printr-alele, deci, și o funcție a corpului sonor care este cuvântul, de aceea opune poezia rezistențe atât de incredibile traducerii. Cele mai adesea traducerea, oricât de bună, rămâne inferioară originalului. Și nu e de mirare, căci poezia este prin definiție legată de « cuvânt ». De vreo zece ori, la diferitele virste, am încercat să traduc celebra poezioară a lui Goethe « *Wanderers Nachtlied* »:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh',
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen in Walde.
Warte nur, balde
Ruhst du auch.

Dar nu mi-a reușit. Cum s-ar putea traduce o asemenea adiere de liniște? — Experiența ce am făcut cu poeme mai mari, și cu Faust, mă îndrumă să cred că încercarea de a traduce opere de proporții are desigur alte șanse. În efortul de traducere a unor opere poetice de dimensiuni mai mari se dă traducătorului o reală posibilitate de a se lua la întrecere cu originalul. Într-un poem mai simplu traducătorul poate găsi locuri unde, tocmai datorită limbii în care se traduce, insoțite de dînr-o parte se pot compensa cu reușite în altă parte. Pentru a realiza o bună traducere, traducătorul trebuie să fie în permanență călăuzit de această aspirație spre compensație. Poemele de oarecare amploare oferit traducătorului destule prilejuri de a-și răzbuna înfringerile. Și pentru a salva o poezie în traducere, e de multe ori suficient o singură biruință a traducătorului asupra autorului.

SEVILLA RĂDUCANU

Transpunerile românești ale operei "Faust" în perspectiva concepției goetheene despre arta traducerii

Ipostazele operei Faust în limba română au suscitât interesul germaniștilor încă din 1931. ¹ O nouă etapă în istoria receptării critice este marcată în 1968 de studiul profesorului Mihai Isăbăescu, intitulat « Die Rezeption des Faust-Themas und «Dramas in der rumänischen, Literatur», publicat în « Faust-Blätter. Archiv-Nachrichten. Neue Folge. » ² Divulsiul informației, urmărirea judicioasă a traiectoriei traducerilor operei capitale a marelui poet în limba română, stabilirea condițiilor istorico-sociale și cultural-literare în care s-au conturat, paleta largă a problemelor tratate, toate aceste elemente se constituie într-o organică sinteză, pe care cercetătorul n-o poate omite, fără riscurile unei informații lacunare.

1. Un teritoriu nedefinit rămâne însă posibilitatea de a aborda cele opt transpuneri ale Faust-ului goetheean în perspectiva convingerilor marelui poet despre diferitele modalități de traducere și funcțiile acestora.

În cuvîntarea intitulată « Zu brüderlichem Andenken Wielands » (În memoria lui Wieland », februarie, 1813) Goethe se referă la două posibilități de transpunere: « ... die eine verlangt, dass der Autor einer fremden Nation zu uns herübergebracht werde, dergestalt, dass wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht uns die Forderung, dass wir uns zu dem Fremden hinübergeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen. » ³

Este vorba în primul rînd de integrarea operei străine în limba țintă; în al doilea, de distanțarea de limba țintă, de păstrarea specificului general al originalului, pentru a ne apropia de elementul alogen. Dar poetul nu se situează pe nici una din aceste două poziții care și-au justificat pînă în zilele noastre existența.

Cîteva luni după ce Goethe își exprimasese în mod public convingerile, filozoful romantic Schliermacher preciza în eseu său « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens » (« Despre diferitele metode de a traduce »), prezentat la 24 iunie 1813, aceleași posibilități de a media o operă străină: « Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm ent-

gegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen».⁴

Preocuparea plutea desigur în aer. Dar dacă Goethe evită deocamdată să se decidă, Schleiermacher se situează cu hotărâre pe pozițiile distanțării de limba țintă; el admite doar transpunerea foarte fidelă, incluzând păstrarea tuturor particularităților sintactice și stilistice drept condiție obligatorie. Dacă luăm în considerare faptul că Schleiermacher își fundamentează filozofic teza, pornind de la convingerea că limba și gândirea constituie un tot unitar, imposibilitatea de a le disocia în procesul transunerii apare drept consecință firească. Ceea ce vorbește, evident, împotriva posibilității propriu-zise de a traduce. De aici convingerea lui Schleiermacher că traducerea nu sînt decît niște bastarzi, niște hibrizi literari. Căci dacă un traducător se adresează cititorului, spunîndu-i: «Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es Deutsch geschrieben hätte»...⁵, s-ar putea ca cititorul să răspundă: «Ich bin dir ebenso verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater gezeugt hätte».⁶

În unitatea dintre limbă și gândire decurge imperativul de a prelua odată cu ideile și forma specifică în care sînt exprimate. Schleiermacher e filozof, el nu poate gîndi altfel. Și convingerea sa s-a perpetuat pînă în secolul al XX-lea, reprezentînd una din cele două modalități esențiale, teoretice și practice, privind arta transunerii. Ea a fost preluată printre alții de filozoful și scriitorul Rudolf Panwitz? (1881—1961), după care nici o operă valoroasă sub raportul creator al limbii nu s-ar putea traduce decît textual. În acest sens rafinatul traducător al lui Baudelaire și Proust, scriitorul Walter Benjamin⁷ pornește de la dezideratul respectării fidelității maxime pe orice plan și la orice nivel pentru a ajunge la concluzia deconcentrată pentru mulți oameni de literatură: «Nu este cea mai mare laudă adusă unei traduceri să o citești ca pe un original scris în limba țintă... adevărata traducere este transparentă, nu acoperă originalul, nu-l fură lumina.»⁸ Wolfgang Schade-waldt⁹ se decide și el pentru «jene wörtlich bewahrende Art», ridicată la rangul de procedeu literar în sensul cel mai înalt al noțiunii. În volumul *Elen und Glanz der Übersetzung*¹¹ (*Mizeria și strălucirea traducerii*) Ortega y Gasset consideră necesar ca limba țintă să fie subordonată originalului pînă la ultima limită a înțelegerii. Ceea ce înseamnă că, oricum, o traducere trebuie să fie încă inteligibilă. Frumoasă n-ar avea însă de ce să fie. Cititorul unui text tradus n-ar trebui să se aștepte de la bun început la nimic altceva decît la un adjuvant destul de greoi, lipsit de farmec stilistic. Căci traducerea constituie un gen aparte care n-ar revendica calități estetice, după cum știința nu revendică dreptul la grație.

La noi această modalitate n-a prins nici teoretic nici practic în forma ei extremă. Nu cunoaștem traduceri care să urmeze conștient și cu strictețe acest făgăv. Cu atît mai puțin variantele opere *Faust*. Dar să ne întoarcem la Goethe.

Aproape concomitent cu opinia exprimată în cuvîntarea închinată lui Wieland, marile poezii în cartea a II-a a biografiei sale *Dichtung und Wahrheit* (*Poezie și Adevăr*) problema traducerii, «Shakespeare tradus în proză mai înții de Wieland datorit de Eschenburg care o lectură ușor de înțeles și accesibilă oricărui cititor...»¹² Datorită acestei calități a putut avea o influență întinsă... Pretutîci — mărturisește Goethe — ritmul și rima prin care poezia devine poezie, însă acțiunea cu adevărat adîncă și temeinică a unei opere poetice, aceea ce-l formează și-l solici-tă pe cititor pornește din ceea ce rămîne după ce opera a fost tradusă în proză. Rămă-șita aceasta este conținutul pur și deplin al opere, acela care, atunci, cînd nu există o formă strălucită, ni-l poate adesea sugera, iar cînd există forma aceasta ni-l poate

întunece. Pentru a-și forma cultura, scotocesc deci — scrie Goethe — că astfel de traduceri în proză sînt mai folositoare unui tînăr decît cele poetice; căci s-ar putea face observația că la vîrsta adolescenței, cînd totul devine priel de glumă, tînerii se desfată adesea numai cu sunetul cuvintelor sau ritmul silabelor și — lă-sîndu-se tîrîlți de plăcerea de a parodia — distrug conținutul adînc al operelor celor mai nobile.»¹³

Goethe crede că deocamdată ar fi preferabilă o traducere în proză din Homer, amintesc în favoarea propunerii sale traducerea bibliei, așa cum a conceput-o Luther, și conchide: «Pentru publicul larg, asupra căruia trebuie să ne îndreptăm acțiunea, simpla traducere în proză rămîne cea mai bună. Traducerile critice, care vor să rivalizeze cu originalul, nu sînt făcute decît pentru plăcerea învățătorilor».¹⁴

Marele poet relevă deci necesitatea dezvăluirii cit mai clare a fondului, spre a favoriza acțiunea formativă a operi traduse. El apare și în acest domeniu în ipso-craza editorului, a moralistului și juri-generis. Din rîndurile citate se degajă propensiunea sa pentru traducerea în proză. Ce fel de transunere în proză viza Goethe, reiese abia în exemplul citat, și tocmai referirea la Luther — căruia nimeni nu-l poate contesta importanța hotărîtoare în domeniul evoluției limbii germane — complică și lămurște totodată problema aparent simplă. Prin modelul «Luther», Goethe adere la soluția unei tălmăciri poetice, creatoare, care meditează spiritul, esența opere originale în stralele specifice limbii țintă, înțelese de o majoritate de cititori.

Dar considerațiile lui Goethe despre arta traducerii nu se încheie aici. În «Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan» («Note și studii privind Divanul vest-oriental»), poetul avea să revină asupra acestei teme. Judecînd tot în per-spectiva funcționalității, el relevă — în primul rînd — o modalitate de transunere care are menirea să ne facă cunoscut fenomenul alogen: «Die erste macht, uns in unserm eigen Sinn mit den Auslande bekannt...»¹⁵. Și Goethe rămîne con-scent transunerii în proză care în această situație ar fi cea mai indicată: «Căci în timp ce proza anulează toate particularitățile oricărei arte poetice și coboară pe pămînt însuși entuziasmul poetic, ea aduce cele mai bune servicii la început, surprînzîndu-ne prin ceea ce are mai bun creația străină, prin contrastul față de ceea ce constituie creațiile naționale obișnuite, și, fără să ne dăm seama, creează o atmosferă elevată, delectînd în adevărat înțeles al cuvîntului».¹⁶ Din nou apare referirea la Luther, a cărui transunere a Bibliei ar produce oricînd acest efect.

Să fi avut aceste considerații vreo influență asupra primei traduceri în proză a opere *Faust* (1862)? Sau pornesc V. Pogor și N. Skellity de la forma versiunilor în limba franceză, care circula în cercurile intelectualelor români încă din primul sfert al secolului al 19-lea? Cunoștea oare Mefistofelul «Junimii», cum era supranu-mit V. Pogor (1835—1906) care își făcuse studiile la Paris, versiunea în proză a *Faust*-ului (1836) lui Gérard de Nerval? Simple presupuneri. Cert este că N. Skel-lity (1834—1872), care studiase la Potsdam și Berlin, era un bun cunosător al limbii și literaturii germane, din care traduce la 20 de ani pe Werther, fără să-l încredințeze însă tiparului. Cert este că acest membru al «Junimii», ale cărui poezii au fost gustate de publicul larg pînă în pragul veacului nostru, traduce din Claudius, Schiller, Uhland, Heine, Lenau, Zedlitz și realizează transunerea primei părți a opere *Faust*. Ce-l-a determinat să se asocieze cu Pogor, spirit modern, desicte noului, pozitivist și sceptic totodată, mare admirator al poeziei franceze (Hugo, Gautier) și traducător al lui Baudelaire? O oarecare nesigurantă? Satisfacția unei activi-tăți stimulatorie, în care lumina reiese din discuții? Amîndoi făceau parte din aceeași generație, amîndoi erau poeți și traducători, amîndoi se aflau la vîrsta marilor

elanuri (27—28 ani). Modești și conștienți de dificultățile obiective și subiective, așa cum reiese din mica prefață — ei ar fi putut lua hotărârea de a transpune capodopera lui Goethe în proză, independent de teoria marelui poet despre utilitatea traducerilor în această formă. Se știe doar că Skellity insistă asupra fidelității transpunerii, ceea ce corespunde concepției goetheene privind versiunile în proză.

A dat această primă traducere în proză roadele așteptate? Și-a îndeplinit ea «la început», cum precizează Goethe, misiunea, transmitând «conținutul pur și deplin al operei într-o formă ușor de înțeles și accesibilă oricărui cititor?»

Înșișii traducătorilor consideră, în «Prefață», versiunea lor o încercare. Ei roagă «pe cititor să primească cu indulgență rezultatul stăruințelor lor și să nu judece pe Goethe după traducere și nici traducerea după original, deoarece, o astfel de comparație ar fi absurdă». Convinși că limba română e însă prea puțin formată pentru a reda poezia și bogăția de idei și sentimente care predomină în *Faust*... «ei tind să medieze doar spiritul ce-o însușește. Chiar dacă traducerea este stângace, chiar dacă ea nu reprezintă decât o copie pe alocuri desfigurată a originalului, ei îi revine în mare meritul de a fi stabilit primul contact cu cercuri largi de cititori, de a fi vehiculat — la vremea ei — un conținut prețios. Căci, indestructibilă, capodopera strălucește și din reproduceri stângace».

Nu credem însă că etapa de evoluție a limbii române nu era propice unei traduceri mai bune. La numai scurt timp, Emilia Maiorescu-Humpel încredințează tiparului *Moartea lui Wallenstein*, una din cele mai cursive și echilibrate transpuneri publicate în secolul al 19-lea.

Dacă prima versiune în proză a operei *Faust* nu mai prezintă astăzi decât valoare documentară, a doua, tipărită de Iosif Nădejde (1879—1930) în 1908 — un deceniu de la încheierea și publicarea primei părți a tragediei (*Faust*, Erster Teil, 1808) — certifică un real progres. În spiritul principiilor goetheene, traducătorul tinde conștient spre mediere cât mai exactă a fondului filozofic. În succinta prefață el se referă nemijlocit la preferința lui Goethe pentru traducerea în proză și citează — fără a indica date bibliografice cit de sumare — rîndurile cunoscute din *Dichtung und Wahrheit* (*Poezie și Adevăr*): «Prețuiesc fără îndoială ritmul și rima... dar ce rămîne din poet într-o traducere în proză e mai important... Rămășița aceasta este conținutul pur și deplin al operei...». Justificarea deschisă a formei alese nu-l scutește pe traducător de interpretări eronate, rezultate dintr-o insuficiență înțelegere a originalului. Totuși versiunea sa e mult mai accesibilă decât prima. Cele cinci ediții ce se succed din 1908 pînă în 1936, în colecția «Biblioteca pentru toți», vorbesc de la sine. Este incontestabil faptul că și procesul de înțelegere al limbii literare române atinse la începutul sec. al 20-lea o fază hotărîtoare, punînd la îndemîna traducătorului infinit mai bogate resurse decât oferise în trecut lui Pogor și Skellity.

Oricum, *Faust*-ul în proză al lui Nădejde constituie o primă și ultimă încercare demnă de apreciat în lumina convingerilor goetheene despre utilitatea transpunerilor în proză.

Care sînt însă celelalte modalități, după opinia lui Goethe?

Odată ce prima etapă de cunoaștere a creațiilor străine a fost depășită, marele poet semnalează conturarea unui nou stadiu. Este epoca în care predomină strădîna traducătorului de a ne transpune în condiții specifice ce au favorizat geneza originalului. Concret — scrie Goethe — nu s-ar realiza decât un gen de adopțiune a spiritului străin, o articulare a acestuia în forme autohtone. Oamenii de duh s-ar simți chemați să pună în practică acest principiu pe care francezii l-ar aplica la orice fel de tălmăcire. Modelul concret? Transpunerile lui Wieland.

Adopțiunea spiritului străin și structurarea acestuia în tipare autohtone cores-

punde — dacă ne întorcem în trecut — primei posibilități de a traduce, concepute de Goethe în 1813 drept încercare a creației străine în limba maternă. Se exprimase atunci mai obiectiv, mai detașat, acum își formulează mai complex, mai categoric și totodată sceptic opiniile. Ambele formulări coincid cu modalitatea concentrată astăzi în aserțiunile: o traducere bună lasă impresia că opera a fost scrisă «ab initio» în limba țintă. Francezii caracterizează astfel de traduceri drept «les belles infidèles», germanii vorbesc despre «Nachdichtung»¹⁷ sau traducere vie, poetică. Nimic mai firesc ca Goethe-poetul să fie adeptul acestei modalități. La fel Breitinger, Lichtenberg, Schiller sau Grillparzer.

Dar, precizează Goethe, «pentru că nu poți eterniza nici starea de perfecțiune, nici cea de imperfecțiune, și o metamorfoză trebuie să se producă, se instaurează și a treia și ultima stare, în care traducătorul tinde să se identifice cu poetul, tălmăcirea cu originalul. Acest gen de transpunere se lovește de o rezistență serioasă, deoarece acel care se confruntă cu opera străină renunță, mai mult sau mai puțin, la originalitatea specifică națiunii sale»¹⁸. Rezultatul e o creație pentru a cărei înțelegere publicul trebuie format. Modelul? Transpunerea în limba germană a operei lui Homer, așa cum a conceput-o Voss. În pasajul din *Dichtung und Wahrheit* (*Poezie și Adevăr*), Goethe considerase acest gen drept «traducere critică», menită doar să satisfacă cerințele savanților.

O traducere care tinde să se identifice cu originalul se apropie însă în concepția lui Goethe de o versiune interlinară. Ea netezește calea spre înțelegerea originalului, introduce pe cititor în miezul acestuia și delimitează opera în care se realizează apropierea elementului străin de cel autohton, al necunoscutului de cunoscut.¹⁹ Spre deosebire de traducerea vie, poetică, acest fel de transpunere mediază cunoștințe și este considerată «savantă»; germanii o mai numesc și «Übertragung» iar francezii «laide fidèle». Goethe savantul, Goethe cercetătorul apreciază traducerea orientalistului Josef von Hammer, atît de fidelă originalului, înclinat pare stângace, greoaie. Dar ce valente poetice poate transmite o astfel de transpunere au dovedit-o Voss în «Homerul» său, Hölderlin ca traducător al lui Pindar și Sofocle sau Rudolf Borchardt în *Divina Commedia*. Și, în timpuri apropiate, Pierre Klossowski în «Homerul» său netravestit. Cît de ciudat ar părea, prin recunoașterea și caracterizarea acestei a treia etape în care tălmăcirea tinde să se confunde cu originalul, Goethe se apropie de Schleiermacher. Cu o singură deosebire: filozoful considera această modalitate drept singura compatibilă cu stăpînirea traducerii.

Ar fi însă eronat să credem că poetul și-a revizuit punctul de vedere între 1813 și preocupările care au dus la cristalizarea *Divanului*. Nu poate fi vorba nici de evoluția lui Goethe de la poet la savant, nici de prefigurarea unei evoluții a artei traducerii. Cele trei trepte pot fi raportate însă la diferitele straturi de cititori. Prima corespunde publicului celui mai larg, a doua cititorului format, în stare să guste o creație literară, și a treia unui grup mai mic de inițiați sau învățați, care nu a avut pretenție decât să se informeze, să recompună mental, pe baza traducerii fidele, ipostaze poetice originale. A treia treaptă nu declanșează trăiri, ci transmite cunoștințe. Și tot ce scrie Goethe despre această treaptă trebuie judecat în contextul preocupărilor sale în jurul poeziei orientale.

Se înțelege de la sine că cele două modalități esențiale de a traduce nu există în practică în starea lor ideală. Pe traiectoria transpunerii care se vrea citită ca o operă originală pot evolua o multitudine de variante, mereu în funcție de traducător.

Tălmăcirile în versuri ale *Faust*-ului goethean se înscriu fără excepție în sfera apropierei operei de cititorul autohton. Constatarea rămîne valabilă de la *Faust*-ul lui Ioan U. Sorici (1925) pînă la cel al lui Ștefan Aug. Dolinaș (1982).

II. Deoarece considerăm că atât la baza actului traducerii cât și la fundamentarea demersului critic-axiologic este necesară o concepție încheată, încercăm să stabilim câteva jaloare care să ne permită o mai judicioasă apreciere a versiunilor operei Faust în limba română. Tot atât de importantă este și diferențierea netă între poziția cititorului obișnuit, a publicului larg și cea a criticului avizat, a specialistului. Judecata diferită deci, în esență ei, mereu în funcție de specificul receptorului.

Nu subevaluăm, dar nici nu supraevaluăm problemele tehnice, meșteșugărești; e un loc comun faptul că nu se poate traduce fără o bună cunoaștere a limbii sursă, fără o foarte bună cunoaștere a limbii țintă, fără a o stăpâni în mod creator; nu se poate renunța la cunoștințe literare, istorice, culturale. Dar deoarece reușea sau eșecul unei traduceri depind mai mult de câteva condiții psihice și intelectuale, vom insista asupra lor.

1. Orice traducere presupune o relație mai strânsă sau mai lejeră față de autorul străin și opera sa. O relație în care domină respectul, dragostea, admirația, fascinația, entuziasmul, afinitățile. Însăși prima și cea mai slabă traducere din *Faust*, cea a lui Pogor și Skellity (1862), ilustrează o relație strânsă între traducător și opera originală. Poetul român e un mare admirator al lui Goethe. La 20 de ani el este adînc impresionat de suferințele tinărului Werther, se identifică cu personajul central și se complăce în atmosfera «Weltschmerz»-ului. Cu sensibilitatea-i maladivă, Skellity vede în Werther simbolul omului condamnat să culegă doar suferință în peregrinarea sa pe pămînt. Tensiunile de eliberare, stăruința spre un nivel înalt uman, le vede însă întrupate în Faust. Relația față de opera originală își are rădăcinile în concepția despre viață și în «Lebensgefühl»-ul poetului traducător, în afinități psihice și intelectuale.

Admirație și prețuire este și în relația lui I. Nădejde față de *Faust*: «Eația farmec poetic în această nepieritoare operă, limba e atât de armonioasă, versificația atât de desăvîrșită»²⁰ scrie traducătorul în prefața versiunii sale, convertind un sentiment de seamănare, ușor de înțeles, în stăruința de a oferi cel puțin esența operei.

Respect hrăneste și versiunea lui Ion Gorun (1906), iar pentru Ioan U. Soricu fascinația se împletește cu puternica tentație de a investiga un teritoriu străin, de a-și măsura puterile cu poetul pe care-l admiră. El se apropie de conținutul străin, simte viața care pulsează în cele mai frumoase versuri, și surprinderea, încetarea se întrupează în ritm. Adesea pasaje întregi se închid în ele însele, din clipa în care traducătorul se apropie de ele fără a reuși să le pătrundă esența. Incursiunea în împărăția străină a limbii-sursă se metamorfozează într-o aventură, pe ale cărei cărări pîndesc în ascunzîșuri capcane, muzicalitatea și finețea limbii-țintă obnuiează contururile filozofice și nivelează peisajul conceptual, cursivitatea se dezvăluie drept goliciune escamotată cu virtuozitate.

Pe de altă parte nu putem să nu luăm în considerare ce forță de radieră a însemnat la vremea lui *Faust*-ul lui Soricu, reprezentat în 1925 pe scena «Național»-ului, seară de seară, chiar dacă majoritatea receptorilor nu puteau pătrunde sensurile conotative ale operei.

Raportul optim al traducătorului față de opera originală a fost comparat de Valéry Larbaud²¹ cu o căsătorie fericită. În concepția lui Jean Cocteau ea trebuie încheiată din dragoste. Nu este nici singura comparație și nici singura relație posibilă. Reținem însă faptul că traducătorul nu poate aborda originalul în condiții optime, dacă nu este angajat subiectiv, dacă nu participă emoțional.

Se știe că Lucian Blaga a fost solicitat să traducă din Shakespeare. «Bine, a spus el, atunci *Hamlet*». «Îmi pare rău, i s-a răspuns, e dat». «În această situație aș prefera *Faust*, a propus Blaga. Îmi vine mai bine». Și astfel contractul s-a încheiat în 1951. În frumoasele pagini intitulate «Cum am tradus pe *Faust*»²² poetul mărturisește că a nutrit de totdeauna o admirație pentru această operă, pe care o considera «o genială cosmopoie a literaturii universale»²³, o admirație adîncă, echilibrată, lipsită de patetism.

2. Dar numai dragostea, respectul, admirația, nu sînt de ajuns. A traduce nu înseamnă doar a rezolva probleme de limbă și stil, a traduce înseamnă o confruntare spirituală cu originalul. «Orice traducere — relevă Heidegger — este în sine o interpretare. Ea poartă în ființa ei, fără a le da glas, toate temerile, deschiderile și nivelele interpretării care au stat la originea ei, iar interpretarea nu este la îndemînă decît împlinirea traducerii care mai tace încă, a traducerii care încă nu a ajuns la cuvîntul menit să-i confere deplinătate. Potrivit esenței lor, interpretarea și traducerea sînt unul și același lucru».²⁴

Rezultatul acestei confruntări necesare, mereu în funcție de personalitatea mai mult sau mai puțin pregnantă a traducătorului, nu poate fi copia exactă a textului tradus, ci o viziune asupra acestuia. Așa se explică — și nu numai prin evoluția limbii — de ce nu există o traducere general valabilă pentru toate timpurile, așa se explică de ce transpunerile *Faust*-ului goethean — rezultat al viziunii și capacității traducătorului — se produc și se resping făcînd loc altora. Căci ceea ce se traduce nu este decît imaginea pe care Laura Dragomirescu, Blaga sau Doinaș și-au compus-o despre marele poet și opera lui. *Faust*-ul original rămîne ceea ce este: în oglinda traducătorului, a criticului și chiar a cititorului obișnuit, imaginea lui se schimbă, filtrată prin prisma fiecăruia. Carența și prezența viziunii explică însă și de ce traducerile se perimează mai repede decît epoca care le-a scos la lumină.

Din ipostazele complete anterioare, *Faust*-ul lui Lucian Blaga este cea care poartă cel mai puternic amprenta viziunii traducătorului. Acestei însușiri i se adaugă și capacitatea de a fi pătruns spiritul universal al lui Goethe, Blaga se ocupase intens de Goethe într-o suită de eseuri, publicate încă în 1925. Ne referim la *Fenomenul originar*, la studiile care urmăresc cu pertință rezultatele prelucrării creatoare a metodei goetheene de către Schelling, Strindberg, Nietzsche, Frobenius și Spengler.²⁵

Dar cea mai fecundă întîlnire a sa cu Goethe — după cum o mărturisește poetul însuși —²⁶ rămîne *Faust*. Și Blaga a fost primul traducător al acestei opere care percepupe toate implicațiile fenomenului Goethe, care întrunea teoretic toate condițiile pentru a crea cea mai bună variantă a operei: era, după cum pretindea Herder, traducător, filozof, poet și filolog. Avea o viziune profundă asupra operei goetheene, stăpînirea limbii surse și limbii țintă. Totuși, Ion Marin Sadoveanu²⁷ considera în 1957 că doar o excepțională dăruire, o muncă de o viață închinată operei lui Goethe vor izbui să ofere o traducere definitivă. Punem desigur sub semnul întrebării noțiunea «definitiv». Un an mai tîrziu, prof. Mihai Isbășescu preciza că «marele traducere a lui *Faust* este încă o problemă de viitor»²⁸. Este desigur poziția specialistului, care nu poate fi neglijată. Dar nu este mai puțin adevărat că traducerile sînt destinate unui public care nu are acces la original. Și pentru apropierea a acestuia de Goethe, *Faust*-ul lui Blaga este plin de semnificație.

3. Condițiile traducerii nu se pot rezuma însă doar la relația dintre mediator și operă, la confruntarea cu originalul din care reiese caracterul de interpretare al transunerii valoroase. Mai trebuie luat în considerare faptul că genul traducerii

are un dublu statut: Pe de o parte este *re-creare*, « Nachdichtung », pe de alta o activitate subordonată aceluia creator. Ea se comportă față de opera originală — atunci cînd trece hotarele naționale — ca arta actorului față de cea a dramaturgului sau cea a interpretului în raport cu arta compozitorului. După cum interpreți săraci cu duhul pot masacra un rol sau o partitură, există și traducători lipsiți de orice har...

Dar dacă traducătorului i se cere personalitate artistică, el trebuie totodată să dovedească puterea de a o comprima, de a opri înlocuirea personalității lui Goethe cu cea proprie. Iată motivul pentru care nu întotdeauna marii poezi sînt mari traducători. Blaga încearcă să se « depersonalizeze ». O mărturisește el însuși deosebite cunoaște pericolul. Totuși, în *Faust* el schimbă accentele în funcție de propria sa viziune filozofică, recurge la parafrazi și introduce noțiuni specifice (« Weltanschauung »-ului său).

Ion Iordan (1957) își impune personalitatea, vrea să fie original cu orice preț, ceea ce nu vorbește în favoarea versiunii sale. În schimb îndrăznim să susținem că Ștefan Aug. Doinaș reușește să evite dilatarea personalității sale artistice: poetul se deschide înțelegerii creației străine, arată bunăvoință și respect față de ceea ce diferă de personalitatea sa, girînd astfel condiția înregistrării exacte.

4. Se știe prea bine: redarea a ceea ce vrea să spună autorul este o condiție elementară a traducerii. Tot atât de firesc este să medieze *cum* o spune autorul străin: elegant, vulgar, subtil, folosind provincialisme, arhaisme sau neologisme. Esențial este însă ca traducătorul să clarifice motivul pentru care Goethe alege o modalitate sau alta, deci funcționalitatea finală a mijloacelor în perspectiva unui scop precis, a mesajului operii.

Teul este atins, dacă traducătorul redă cu minuțiozitate diferențele nivelului stilistice, dacă reușește să exprime ideile majore, să trezească sentimente care însușesc originalul, dacă este capabil să evocoe o atmosferă asemănătoare, dacă respectă dinamismul limbii, logica intrinsecă și specificul originalului său orice raport.

Blaga are o concepție conștientă despre arta traducerii și se declară adeptul *re-creării*; el tinde constant spre ceea ce se înțelege prin « Nachdichtung », spre o transpunere poetică, refuzînd să dea o oglindă fidelă a obiectului transpus. Traducerile anterioare nu-i pot folosi. Prologul în versiunea lui Șt. O. Iosif îi pare o frescă de Michelangelo reproducă în culori pastelate. Conștient de « multitudinea formelor de artă ce se întîlnesc în această operă ca în arhitectonica unei catedrale la care s-ar fi lucrat sute de ani cu schimburi de generații și cu suprapunere de stiluri », Blaga trece într-o primă fază prin purgatoriul descurajării, apoi este stimulat de dificultățile inerente ale textului.

Cu toate acestea el nu respectă diferențele nivelului stilistice ale originalului; estomparea conștientă a contururilor vastului peisaj stilistic policrom și eterogen în favoarea unității contrazice teul final al operii. Pasaje realiste, robuste, precise, pline de savoare apar încoșate. Generalizarea duce spre nivelare și amîndouă imprimă traducerii un caracter abstract. Față de cele 12.500 versuri ale originalului, tălmăcirea are vreo 50 în plus, ceea ce înseamnă o ușoară diluare a substanței. Comparată cu originalul, în pofida unor pasaje foarte reușite (« Zueignung »; « Prolog im Himmel »; « Cîntecul lui Linceus »), versiunea lui Blaga este diminuată, cu toate că sufletul traducătorului « trece prin plajolul lui Faust ».

Blaga, care considera poezia drept artă a cuvîntului, recunoaște că cea mai bună traducere rămîne în urma originalului, și se consolează amintînd că însușele unor pasaje sînt compensate de reușita altora: o operă de amplitudinea

Faust-ului goethean oferă realmente traducătorului prilejul să-și răzbune înfrîngerile.

Contactul cu această versiune trezește în Ștefan Aug. Doinaș, curînd după apariție, imboldul de a-și încerca el însuși puterile. Fragmentele au zăcut apoi, după mărturia poetului, într-un sertar, pînă acum cinci ani. Între timp Doinaș își conturase o imagine precisă despre condițiile tălmăcirii, imagine dominată de cinci principii fundamentale. Astfel, pentru poet a traduce nu înseamnă realizarea unei translații dintr-o literatură națională în alta, ci « punerea în figură estetică a unei opere în limba țintă. *Faust* e citit și tradus de Doinaș în țarășia exegezei, care-i poartă pașii spre dimensiunea profundizării. Spre deosebire de Blaga, Doinaș, urmărindu-l cu atenție redarea diferențelor nivelului stilistice, el pune cu succes în practică principiul elastic: « cit de fidel cu putință, atât de liber cit este necesar ». Bogăția, evadarea notelor — este prima etapă *Faust* îngrijită cu acribie filologică — dezvoltă căile multiple de abordare a originalului și-l apropie pe traducător — doar în această privință — de direcția Scheleiermacher-Gasset, cu toate că în fond, Doinaș se decide, ca și Blaga, pentru o traducere poetică, pentru ceea ce înțelegem prin « Nachdichtung ». Ca poet nici nu putea alege altă cale.

În comparație cu versiunea Blaga, *Faust*-ul lui Doinaș e mult mai fidel, mai exact, mai viguros, mai colorat și în consecință mai viu. În mod firesc, odată cu evoluția limbii și datorită unor experiențe parțiale reușite, ultima traducere beneficiază de un statut favorizat. Chiar dacă — și această constatare e valabilă pentru toate versiunile existente — « pasajele cheie » pierd din pregnanță poetică, există multe pagini, în ultima ipostază a operii *Faust*, care înclină pe cititor. Ea marchează incontestabil o nouă și necesară etapă în lunga istorie a tălmăcitorilor cosmopei germane.

În afara celor patru principii prezentate, există încă destule, pe baza cărora putem judeca valoarea sau lipsa de utilitate a unei transpuneri. Ele privesc încadrarea specifică a noțiunilor din limba țintă în comparație cu cele din limba sursă, arta aluziei discrete, a evocării, la înțirii fanteziei, problema erorilor, a alterărilor de sens, a adăugării sau elidării unor expresii etc.

Rezolvarea practică a tuturor acestor desiderate se dovedește în ultimă instanță o utopie. Cum să rămîi în același timp credincios operii străine, cum să-ți reprimi personalitatea dacă ești poet? Cum să rămîi în arta concepției despre lume a originalului, cînd și se cere personalitate, capacitate de interpretare? Cum să rămîi în sfera poeticului, cu care cum n-ai fi în funcție de original? Acest miracol nu s-a reușit nici celui mai fidel, mai răbdător, mai perseverent și talentat traducător. Dar dincolo de orice principiu teoretic, dincolo de orice prejudecată, adevăratul traducător trebuie să facă pe cititor să audă tonalitatea vocii unei, specifice, incomparabile a originalului goethean, fie chiar numai ecoul ei. Cu alte cuvinte să producă un efect asemănător, să trezească același gânduri și sentimente, pe scurt: să aibă același efect asupra cititorului ca originalul, indiferent ce procedee duce spre acest țel.

Începem aceste considerații pe marginea traducerilor operii *Faust* în limba română cu un cuvînt al lui Goethe: « Übersetzer sind als geschäffte Kuppler anzusehen, die eine halb verschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen; sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original ». ¹⁹

Totuși — după cum remarcă marele poet într-o scrisoare adresată lui Carlyle — « orice s-ar spune despre imperfecțiunea traducerii, ea este și rămîne una din cele mai demne activități în relațiile internaționale ».

¹ I. Gherghel, Goethe în literatura română, București, 1931. O parte din primul capitol, intitulat «Intile traduceri și imitații din Goethe» (1832—1876) ca și al IV-lea capitol se referă la *Faust*. Dessemeni R. Heinz Schullerus, «Faust al lui Goethe în românește», publicat în Revista germanilor români, București, 1932.

² Halbjahreschrift der Faust-Gesellschaft, Hefte 3, S. 54—63.

³ ... una cere ca autorul unei națiuni străine să fie adus în mijlocul nostru, în așa fel încât să-l putem considera ca și cum ar fi al nostru; cealaltă ridică pretenția să pătrundem în sfera străină, să ne acomodăm cu stările străine de lucruri, cu felul de a vorbi, cu particularitățile sale ».

⁴ «Ori traducătorul lasă pe scriitor pe cât posibil în pace, și-gil apropiere pe cititor de acesta: ori îl lasă pe cititor în pace și-l apropiere pe scriitor de cititor ».

⁵ «Îți ofer o carte, cum ar fi scris-o autorul, dacă ar fi scris-o în limba germană ».

⁶ «Îți rămân tot atât de îndatorat, ca și cum mi-ai fi adus un portret al autorului, așa cum ar arăta, dacă mama lui l-ar fi conceput cu alt tact ».

⁷ În volumul: Die Krisis der europäischen Kultur, 1917.

⁸ Născut la Berlin în 1892, el s-a sinucis (1940) în Spania, la Port Bon. A publicat și sub pseudonimul Detlev Holz, C. Conrad.

⁹ Este vorba de eseu «Die Aufgabe des Übersetzers» («Sarcina traducătorului»), publicat post-mortem în *Schriften*, vol. I, 1955 (editat de Th. Adorno).

¹⁰ În «Das Problem des Übersetzers», 1927.

¹¹ Ed. Langewiesche-Brandt, 1956.

¹² Citatele în limba română din: Goethe, *Die viața mea, Poezie și Adevăr*, Traducere de Tudor Vianu, București, 1955, pag. 50—56.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Goethe, *West-östlicher Diwan*, Gesamtausgabe, Leipzig, 1953. Noten und Abhandlungen, S. 248.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, pag. 248—249.

¹⁷ Termenii aparțin lui Friedhelm Kemp.

¹⁸ *West-östlicher Diwan*, pag. 249—250.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ *Goethe Faust*. Tragedie în cinci acte cu ilustrații. Cu prefață și note de I. Nădejde. București, 1909, pag. 8.

²¹ Critic, romancier, eselist și traducător francez (1801—1957). Traducător al lui James Joyce, cu care a conlucrat.

²² Lucian Blaga, Cum am tradus pe «Faust»... Steaua, Cluj, VII (1957), N. 5, Mai, p. 85—90.

²³ Ibidem, pag. 83.

²⁴ Marcin Heidegger, Gesamtausgabe, Bd. 55, Frankfurt, (M) 1979, S. 63.

²⁵ Apărute mai întâi în «Adevărul Literar», «Gîndirea» sau alte periodice, publicate apoi în vol. *Zări și etape*, în 1968, deci după moartea lui Blaga.

²⁶ Lucian Blaga «Cum am tradus pe «Faust»... Op. cit., p. 85.

²⁷ Goethe Faust. În «Gazeta literară», București II (1955) N. 42, p. 5.

²⁸ «Faust în literatura română», în: *Omajia lui Iorgu Iordan*, București 1958, p. 433—448.

²⁹ «Traducătorii trebuie considerați niște proxenetași activi care oferă spre cumpărare o frumoasă pe jumătate acoperită de văluri, luându-i larmele deosebite; ei trezesc în noi sentimentul irezistibil de a cunoaște originalul ».

«FAUST»

în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș

«Personajul *Faust* și cel al oribiului său complice are dreptul la oricâte reîn-carnări — atrăgea atenția cititorului «răuvoitor» și «de bună credință» Paul Valéry, oferindu-i spre lectură paginile pe care le-a intitulat: *Mon Faust*. «Nimic nu demonstrează mai categoric forța unui creator — adăoga el — ca infidelitatea sau nesupunerea făpturii create de dînsul. Cu cît a făcut-o mai vie cu atît a făcut-o mai liberă. Inșuși actul ei de rebeliune îl exaltă pe cel care a zămislit-o. Dumnezeu știe asta... Creatorul acestor doi, *Faust* și *Celălalt*, i-a plăsmuit astfel încît să devină, după el, instrumente ale spiritului universal. Ei depășesc ceea ce au fost în opera lui. El le-a dat «servicii» mai degrabă decît roluri; i-a destinat pe totdeauna să fie expresia anumitor extreme ale omenescului și neomenescului; și prin aceasta au fost dezlegați de orice aventură particulară. Am îndrăznit deci să mă slujesc de ei», Valéry își legitima astfel dreptul de a scrie, după atîția alții, un *Faust* al său.

Dar chiar numai tălmăcirea capodoperei lui Goethe într-o altă limbă beneficiază de același privilegiu, pentru motive similare. Dacă există un act de larg cîmp al exegezei la care se pretează personaje ca *Faust* și *Mefisto* (necontențioz comentarii noi asupra lor o dovedesc din plin), atunci și traducerea poemului presupune infinite versiuni, fiindcă implică o interpretare prealabilă.

O operă cu o asemenea bogăție de sensuri nici nu e vreodată «redabilă» absolut satisfăcătoare în altă limbă. Niște sacrificii de dragul respectării înțelesului strict, variației versificației, sugestiei poetice sau fluentei verbale trebuie să aibă loc inevitabil. Mereu va exista, prin urmare, condiția realizării unei versiuni mai fericite. În cazul lui *Faust*, dată fiind însemnătatea operei, cînd asemenea noi tentative izbutesc, cum e cazul celei a lui Ștefan Aug. Doinaș, sîntem martorii unor fapte memorabile de cultură. E aproape descurajator însă, cît de puțin știm să le prețuim. În jurul atîtor înjghebări literare anemice se deslănțuie nesfîrșite polemici pătimașe și curge cerneala... Între timp realizări capitale abia sînt luate în seamă și discutate așa cum ar merita.

Traducerea lui *Faust*, i-a ispitit, la noi, pe numeroși poeți. Tudor Vianu începea lista lor cu Macedonski, care s-a mulțumit doar cu primele scene. Dar încă înainte,

o versiune românească a lui Faust a încercat să dea și Vasile Pogor și N. Skeletti (1862). Alți traducători, după el, s-au mărginit numai la partea I-a, Ion Gorun (1926) și Laura Dragomirescu (1940). Dificultățile sporesc însă considerabil după ce se încheie episodul Margaretei. Partea a doua, la care Goethe a lucrat toată viața (practic, a încheiat-o cu câteva luni înainte de a muri), jung o numea «vizionară» în contrast cu prima considerată doar «psihologică». După el, aceasta din urmă s-ar hrăni din experiența vieții curente, netrimîndu-ne la altceva, spre a o înțelege. În schimb, partea doua «nu mai are nimic care să ne fie familiar. Aici esența a ceea ce ni se prezintă ne este străină și pare a proveni din nu se știe ce *arrière-plan* al naturii, din adîncimile altor vîrste, sau dintr-o zonă de umbră ori lume, existînd la marginea umanului (...). Avem impresia că autorul sfîșie de jos în sus corcîna pe care sînt zugrăvite imaginile cosmosului nostru; și prin această spîrtură largă, ochiul e confruntat fără a putea să le măsoare, cu profunzimile de neînțeles a ceea ce încă n-a fost format».

În atari zone, unde limbajul însuși devine fatal, șovăitor, nesigur, a îndrăznit să pășească primul, I. U. Soriciu (1925), iar mai aproape de anii noștri, Lucian Blaga (1955) și Ion Iordan (1957—1959).

Integrală e și traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, cuprinzînd în plus, un impresionant aparat critic. Tălmăcitorul dă, sub formă de note, extrase copioase din cei mai reputați faustologi, Trunz, Koblick, Fortini, Emrich, Requadt, Lohmeyer, Kommerell, Friedländer, Amoretti, ca să citez doar cîteva, fiindcă sînt peste patruzeci, și cheamă în sprijinul anumitor interpretări păreri aparținînd lui Jung, Kérynyi, Blaga, Thomas Mann, Lukács, Noica, Adorno, fără să neglijeze a ne comunica și opiniile proprii. Aflăm și ce a spus Goethe însuși în celebrele sale conversații cu Eckermann sau pe cale epistolară, adresîndu-se numeroșilor săi corespondenți. În sfîrșit, o amplă și doctă introducere, Faust, ca *Homo Europaeus*, pregătește cititorul, din capul locului, pentru o lectură avizată. Această ediție integrală și savantă, publicată cu prilejul a 150 de ani de la moartea lui Goethe constituie o mărturie capitală asupra maturității culturale pe care a atins-o azi în România receptarea literaturii universale, prin operele ei fundamentale. Iată de ce noua tălmăcire a lui Faust, așa cum se prezintă, este un adevărat eveniment spiritual.

Fiștește, hotărîtoare, într-o astfel de inițiativă, rămîne calitatea traducerii. Aparatul critic cel mai erudit nu poate ajuta să pășească sigur o versiune care șchioapătă. A spune apoi că traducerea lui Doinaș și-a asumat o imensă ambiție, să respecte cit mai fidel textul original, să nu lase nimic de o parte și să evite orice umplutură, să reproducă întocmai uriașa varietate a versificației (metrica, rimele, căietura strofelor) nu e suficient, trebuie și dovedit.

Înainte de a încerca așa ceva, vreau să-mi exprim părerea mea în mult disputata problemă a tălmăcirii poetice: Nu cred — deși se susține aceasta — că toată suprafața unui text literar are o egală încărcătură artistică. Cu atît mai mult în cazul poeziei. Există «centre de efect» și zone «relativ neutre», dacă mi se îngăduie să le numesc astfel. Natura celor dintîi poate fi foarte variată, o metaforă inspirată, un cuvînt cu o mare forță de sugestie, o expresie plastică, o anume frazare a vorbirii, o simetrie verbală, o rimă norocoasă, un accent pus pe ceva ș.a.m.d., după caz. A simți și identifica efectele acestea înseamnă practic a ști cu adevărat să «citești poezie». Unii fac considerații foarte subtile dar nu au acest contact fizic, aș spune, elementar și indispensabil cu materia specifică a obiectului. Li se întîmplă, în consecință, să vorbească despre poezie, ca orbilor despre culoarea albă.

Pe porțiunile «relativ neutre» nu trebuie să intervină accidente de relief, stridente lexice, contorsiuni sintactice, obscurități, etc. Traducătorul de talent își dă osteneala să obțină, în primul rînd, echivalența la «efectele poetice» ale textului original. Are grija totodată să-și «aranjeze» trădările pe intervalele «relativ neutre». Altfel zis, face mereu o opțiune expertă, unde instinctul poetic veritabil are pînă la urmă cuvîntul decisiv. Fidelitatea a datorată «centrelor de efect poetice» și nu zonelor «relativ neutre». Altfel, devine un fel de obligație contractuală nedefinitivă pentru autenticele iubiri, asemănătoare cu a soșilor credincioși, exclusiv pentru că poartă un inel în deget și dispuși să păcătuiască îndată ce ar căpăta o dispensă. Nedibăcia traducătorului se trădează acolo unde el jertfește «efectele poetice» spre a rămîne fidel formelor «relativ neutre». Fiindcă să fim înțeleși, un sacrificiu e fatal să aibă loc cum spuneam la început. Transpunerea fără nici o pierdere constituie o nobilă himeră.

Ce «efecte poetice» principale conține «Faust»? Sigur, numărul lor este infinit la nivelul microstructurii textului și un atare inventar nu e cu puțință de făcut. Dar privind chestiunea mai general, putem recunoaște cîteva lucruri în care Goethe excelează aici.

Primul, după mine, e *gnomicul*. Faust izbutește, îndeosebi, să dea multor replici rostite de personaje a expresie sentențioasă, aforistică. Aceasta corespunde caracterului «filozofic» al poemului și liricii conceptuale (*Gedankenlyrik*) adusă la o adevărată culme de Goethe. «Efectul poetic», propriu zis, rezultă din arta de a face ca versul să capete mai ales în finalul strofelor o concentrare concludivă, rezumativă pentru o întreagă experiență umană, o formă lapidară, asemănătoare celei a proverbelor. Astfel de replici au devenit celebre și sînt citate ori de cite ori se pune problema definirii filosofiei faustiene. Așa e de pildă faimoasa mărturisire a eroului, cu privire la natura sa duală. Adresîndu-se unilateralului Wagner

fi spune: Du bist dir nur des einen Triebs bewusst; / O lerne nie den andern kennen! /
Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust / Die eine will sich von der andern trennen.

La I. U. Soricu, deși traducerea are multă fluentă și a slujit unui spectacol al Teatrului Național, în 1925, tocmai aici versurile șchioapătă rău, gnomicul dispărând complet din exprimarea împiedicată, greoaie, lipsită de concentrarea sentențioasă pe care vorbirea în pilde o reclamă neapărat: / Tu ai o singură pornire — / De-ar rămâne a doua moartă! / Eu, voi, în piept am două inimi, / Cari veșnic vor să se despartă... Laura Dragomirescu ratează și ea nemuritoarea replică, distrugându-i firescul pentru obținerea rimelor, fie și într-un sistem modificat: Vorbește-n tine-o singură pornire; / Cealaltă de n-ai ști-o niciodată! / În pieptu-mi, două suflete, deodată / Se zbat într-o statornică-nvrăjăbire.

Chiar Blaga nu e mai inspirat, căci renunțând tocmai la rima finală spulberă efectul sentențios, absent din formularea nelapidară: Tu-ți știi doar unul din îndemnuri / De n-ai cunoaște niciodată pe celălalt! / Ah! două suflete-s în mine! Cum se zbat / În piept să nu mai locuiască împreună...

Reușita lui Doinaș e bătoare la ochi: Tu numai un îndemn cunoști, e drept; / Ascuns rămână-ți celălalt mai bine! / Ah! două suflete-mi sălășluiesc în piept, / Ce vor neconținut să se dezbină.

O scilpire de sentențiozitate se păstrează la Ion Gorun, însă limbajul ruralizat nepotrivit o întuneacă. O singură pornire ți s-a dat; / O, nu căta-o cunoaște pe cealaltă! / În pieptu-mi două suflete se zbat / Și luptă să se rupă deolaltă.

Nu altfel stăm și cu vestitul rămășag: În original: Werd ich zum Augenblicke sagen; / Verweile doch! du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!

La Laura Dragomirescu gnomicul e salvat, dar cu prețul versificației imperfecte și schimbate: De-oi zice clipei: nu zbura! / Mai stai, acum sint fericit / Poți tu și-n lanțuri să m-orunci! / Cu mine s-a sfârșit atunci!

La Blaga, lucrurile, deasemenea, se încurcă, intervin adaosuri și (gravă eroare!) într-o terminologie care, prin puțină uzitare, ajunge să aibă nevoie de o notă explicativă: Dă-mă și lovește! Clipei de-i voi zice; / Rămli că ești atita de frumoasă! — / Îngăduiți fiți e atunci în lanțuri să mă fereci / Atunceea moartea bată-n turn acioaia (sic!) zgomotoasă.

Mal bine izbutește I. U. Soricu: Și adă-mă! Cînd voi zice / Clipitei: stai! Ești prea frumoasă / Atunceea să mă legi în fiare, / S-o curm cu viața ticlăoasă!

Versiunea realizată de Doinaș e iarăși superioară, prin sprinteneală, cum oricine 191
și da seama imediat: Dacă voi zice clipei repezi; / Frumoasă ești! / nu trece-n zbor! / În fiare-atunci poți să mă lepezi / Atunci m-aș bucura să mor! (...)

Alt punct foarte al lui Goethe în *Faust* este demonicul, înțeles așa cum îl concepea Blaga, ca *daemon*, adică pornire irepresibilă exercitată asupra făpturii, forță misterioasă stihială. În poem constituie o componentă a umanului însuși; e — după Goethe — eterna neîmpăcare a omului cu ceea ce a obținut, foamea lui de mai mult, năzuința spre absolut, Liric vorbind, demonicul în *Faust* se face simțit prin marile aventuri ale spiritului. Un suflu grandios cuprinde adesea monologurile personajului principal, și Doinaș ne face perceptibil foarte bine acest sentiment de dezmarginire care-l cuprinde pe erou, atunci cînd contemplă sensul magic al Macrocosmosului: Ah! ce delicii gîlgiie acum. / Privindu-te, prin simțurile toate! / Sînt jarul vieții sfînt și tîndr, cum / Prin nervi și vise-n flăcări mă străbate. / E semnu-acesta oare, scris de-un zeu? / Mi-alină brusc lăuntricele furii, / Umplînd de cîntec vămile făpturii, / Și cu-un secret impuls în jurul meu / Se dezvelesc puterile Naturii! / Sînt oare-un zeu! ... (...)

Demonicul, la Goethe, e strîns înrudit cu sentimentul cosmic, pe care-l transmite tragedia, mai ales în partea a doua. El apare însă chiar din *Noaptea Walpurgică*, atunci cînd Faust și Mefisto, conduși de Licărș, urcă spre Brocken cîntînd: *Tipă-alături: Buha! Uha! / Gaîța, nagîșul, buha! / Mai stai încă pe vegheate! / Umblă monștrii-n crînguri joase? / Burși enorme, zvelte oase? / Rădăcini ca șerpii, hoate / Înfașoară stînci, nisipuri; / Lanțuri tind în fel și chipuri / Să-ngroazească și să-nhațe / Brațe de poliți se scoală / După căldor ...* Versiunea lui Doinaș aduce ceva din dezalințarea dionisiacă a duhului pădurilor, așa cum a știut să o evoce Ion Barbu, în *După melci*. La ceilalți traducători, exceptîndu-l pe Blaga, versurile rămîn doar sălăcete și nu se umflă orgiastic ca în original: *Uhu! Schuch! tönt es näher / Kauz und Kiebitz und der Höher / Sind sie alle wachgeblieben? / Sind das Mäliche durchs Gesträuche? / Lange Beine, dicke Bäuche! / Und die Wurzeln, wie die Schlangen, / Winden sich aus Feld und Sande, / Strecken wunderliche Bande, / Uns zu strecken, uns zu fangen; / Aus belebten, derben Masern / Strecken sie Polypenfasern / Nach dem Wander ... (...)*

Să comparăm încă o scenă faimoasă, aceea a coborîrili la Mume, cînd intuim, cu un fior de venerație și spaimă, adîncimea absului cosmic. În original:

MEPHISTOPHELES: Ungern endeck ich höheres Geheimnis — / Götinnen thronen hehr in Einsamkeit, / Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit; / Von ihnen sprechen ist Verlegenheit. / Die Mütter sind es!

FAUST (aufgeschreckt): Mütter!

MEPHISTOPHELES: Schauderts dich?

FAUST: Die Mütter! Mütter! — 's klingt so wunderbar!

MEPHISTOPHELES: Das ist es auch. Götinnen, ungekannt/ Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt./ Nach ihrer Wohnung mogst ins Tiefe schürfen;/ Du selbst bist schuld, dass ihrer wir bedürfen.

FAUST: Wohin der Weg?

MEPHISTOPHELES: Kein Weg! Ins Unbetretene./ Nicht zu Erbittende! Bist du bereit?—/ Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben./ Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben/ Hast du Begriff von Öd und Einsamkeit?

Din tălmăcirea lui I. U. Soricu, solemnitatea dispare, izgonită de metrica și rimele prea sprintăre:

MEFISTOFEL: Eu nu spun bucuros secrete-nalte./ Zeițele tronează-n slava/Singurătății nevăzute/Și pentru ele timp și spațiu/Sînt noțiuni necunoscute.

Versiunea lui Ion Iordan e mult mai dură, trezește fiorul vidului absolut (minus o stridență gravă: « sihăstria prin sahare »).

MEFISTOFEL: Înalță taină greu ne dă pe față./ Sălășluie zeițe sihăstrite./ De vreme și văzduh neprejmuite./ Dar șovăi să spun lucruri tainuite.

Blaga e aici în elementul său și traduce admirabil: MEFISTOFEL: Fără de voie numai dau pe față / O taină mai înaltă. În singurătate peste fire / Sălășluiesc sublime, undeva, zeițe, / În preajma lor — nici timp, nici loc / De ele să vorbim, de-am vrea, / Ne-ar încerca nedumerire — / Sînt mumele ! / FAUST (tresare înspăimîntat): Mume! le zici tu? Așa? MEFISTOFEL: Te înfoară? FAUST: Cît de ciudat s-aude-aceasta. Mume! Mumele! MEFISTOFEL: Zeițe vouă muritori necunoscute. / De noi nebucuros numite, dar știute. / Lăcașul lor îl dibuiști în adîncime. / C-avem nevoie-acum de ele — e o vină, / Dar vina code doar pe tine. / FAUST: Și drumul către ele? MEFISTOFEL: Drumul? Nu-i nici unul! / Sau dacă vrei, un drum pe unde nu-i cutreier, / Nici praguri nu-s / Un drum în nedorință. / Spre ceea ce nu este de rîvnit. / Ești gata să pornești, încă-n flinșă? / Zăvoare nu-s de tras, nici de deschis lăcate / Singurătăți vind te bîntuie prin creier. / Știi tu ce-nseamnă — pustiu-singurătate?

Dar nici Doinaș nu rămîne mai prejos, păstrînd exact versificația originală și încercînd să redea toate jocurile de cuvinte: MEFISTO: Nu bucuros îți spun o taină-adîncă / Mari Zeie domniră-n singurătate, / De loc și mai ales de timp uitate, / Vorbim de ele în perplexitate. Sînt M u m e l e ! / FAUST (însăpăimîntat): Zici Mumele! MEFISTO: Te trec fiori? FAUST: Ah, Mume! Mume! cît de straniu sună. / MEFISTO: Da. Neștiute sînt de muritori; / De noi numite, nu de voie bună. / Scurmind Adîncul le găsești rovina. / Că le-am simțit nevoia, tu porți vina. / FAUST: Și drumul? MEFISTO: Nu-i! În necălătorit e, / Dar nu-n străbătoare, prin nedorit, / Dar nu spre ce-or fi-dorot. Cutezi? / Nu-i lăcăt să-d deschizi și nici zăvoare. / De-nsingurare ai să disperezi. / Știi tu ce-nseamnă vid și-nsingurare? . . . »

În general, multe episoade din *Faust* au fost concepute ca niște spectacole de « operă »: noaptea walpurgică, germanică și clasică, balul organizat la palat, scurta existență a lui Euphorion, izbăvirea eroului. Numeroase figuri mitologice dau cu acest prilej recitaluri, își execută partitura, intervin coruri, există o adevărată mișcare de balet. Fidelitatea poetică față de text constă în a veghea ca demonul și respectiv cosmicul să nu dispară sub regia prea fastuoasă. E dibăcia de a face să irupă printre cuvinte în mijlocul feiericului, haoticul, informal, tainicul — și o stare iscusință pe care o vădește versiunea lui Blaga, Doinaș o are și el.

Faust fascinează deasemeni prin îndrăzneala cu care Goethe cultivă aici neconținuturile extreme. Este vorba de o conjugare permanentă între trivial și sublim, terestru și serafic, cîntecul lumesc pipărat și corul angelic.

În sfera extaticului, Blaga obține cele mai dese izbucniri, renunțînd însă la păstrarea matricii originalului, îndepărtîndu-se chiar de înțelesurile lui stricte și preferînd să urmeze tiparele bocetelor și colindelor noastre. Doinaș vrea de astă dată imposibilul, să respecte întocmai măsurile, ritmurile, sistemul rimelor și exactitatea sensurilor în versuri foarte scurte, luptînd cu o virtute fără pereche a limbii germane care poate forma oricîte cuvinte compuse și abstracte are nevoie.

E ceea ce se întîmplă de la început, unde corurile pe-acolo sună astfel: « Christ ist erstanden / Aus Verwesung Schoss / Reisset von Banden / Freudig euch los / Tätig ihn Preisenden / Liebend Beweisenden / Brüderlich Speisenden, / Predigend Reissenden, / Wonne Verheissenden, / Euch ist der Meister nah, / Euch ist er da! »

Doinaș traduce: Christos a-nviat / Din putrede pinze; / Zdrobiți nencetat / Cătușele strîmte! / Activ-măritorilor, / Iubind-văditorilor, / Fratern-hrănitorilor, / Umblînd vorbitorilor, / De har vestitorilor / Domnul i-opraope de voi / La orice nevoi! », ermetizînd simțitor textul, iar « Brüderlich Speisenden » nici nu înseamnă « fratern-hrănitorilor » ci cei care-l consumă pe Isus frățește (împărtășindu-se). Deși nici el nu respectă aici sensul, Blaga e mult mai aproape de sugestia poetică atunci cînd traduce: « Hristos a-nviat / Din pinzele morții / Rupeți voi, rupeți / Cătușele sorții. / Voi cari îl slăviți / Voi care îl iubiți, / Voi care îl hrăniți, / Voi cari îl vestiți / Pe pămînt și pe ape, / Vouă Maestral / Vă este aproape. »

Blaga se mișcă însă cu o vădită stînjeneală în zonele terestruului. Tot humorul cuvîntului aluziv, precum și orice scîlpire a lui obscenă, la el dispare, cenzurată de o pudibonderie puritană. Soarta aceasta o are cîntecul « moralizator » pe care i-l dedică Mefisto mafișos Margaretei. « Was machst du mir / Vor Liebchens Tür, / Katrinchen, hier / Bei früher Tagesblicke! / Lass, lass es sein? / Er lässt dich ein / Als Mädchen ein / Als Mädchen nicht zurücke. // Nehmt euch in acht! /

Ist es vollbracht, / Denn gute Nacht, / Ihr armer, armer Dinger ! / Habt ihr euch lieb / Tut keinem Dieb / Nur nichts zulieb / Als mit dem Ring an Finger ! »

Blaga abandonează sistemul de rime aaa cccb, foarte potrivit efectului sarcastic disonant, fără să-l obțină nici un asemenea sacrificiu: « Ce faci, Catinco, pe la poarta / Drăgușului în zori de zi ? / Ca fată el te ia-n primire / Ca fată însă n-ai ieși / etc. (...) »

Minus adaosul cam forțat «șirag», dar păstrind strofelor turnura batjocoritoare a versurilor finale, versiunea lui Doinaș e net superioară: « Ce-mi vii șirag / La omul drag, / Catrino-n prag / Cu soarele deodată ? / Mai bine-ai sta ! / Căci vei intra / ca fată, da ! / Dar n-ai să ieși tot fată. / Atente fiți ! / Dacă greșiți, / Trist somn dormiți, / Copile fără preget ! / Păziți, vă zic / E-un șiretlic: / Nu dați nimic, / Fără inel în deget ! »

Tot atât de fericit e tradusă celebra baladă a puricelui. Aici, important era să se redea cu o naturalitate deplină versurile destinate a fi reluate, cu voce groasă ca refren de bețivianii din cîrciuma lui Auerbach. Dacă traduci, « Doar noi ne scărpîm cînd mișcă, / Și purecii-i strivim cînd pîșcă » (Blaga), efectul de « s'encannail-ler », cum spune francezul, pierе. Mai bine procedează Soricu, oprindu-se la formula: « Noi cînd ne pișcă pureci, / Îi purecăm îndat !... și traducînd destul de viori întreaga baladă. (...) »

Doinaș reușește să pună și mai mult antren bachic în versurile lui: « A fost cîndva un rege care / Un purice avea, / Decît pe fiul său, mai tare / Pe purice-l iubea. / Chemîndu-și croitorul-n toamnă, / I-a poruncit: Dă-i zar ! / Craiește-i pantofoni și haină acestui domnișor ! / În borangic și catifele, / Fu îmbrăcat frumos; / Purta eșarfa peste ele, / Și-o cruce-n piept, fălos, / Ajuns curînd ministru-și puse / O mare sete cu șnur. / Ca domni cu mare rang, aduse surori și frați în jur. / Și, domni și doamne se-ștelege, / gemeau sub pișcăduri, / Căci era interzis de rege / Să scarpi-ni și să-njuri. / Chiar și regina-ntrе subrete / Ofta din greu, răbdînd / Dar noi ne scărpîm cu sete, / Stropîndu-i rînd pe rînd. »

Lui Blaga nu-i prea reușește nici cîntecul bețivanului care-și debitează filozofia nepăsătoare față de viață: « Azi nimic să nu-mi displacă (sic !) / că mă simt așa de slobod. / Chiot proaspăt, cîntec liber / Prin atîta tropot, ropot / Să străbată ! Și să bem ! / Haidеți să ciocnim paharul ! / Tu de-acolo vino-ncoace, / Să ne îngropăm amarul ! », etc. Ion Iordan fortzează lucrurile, ca deobicei, în direcția pitorescului lexical: « Azi mă simt scăpăt din baier, / Merge strună tot ce fac ! / Zvirl șăgalnic cînt în aer, / Chef și cîntec am un soc, / Și tot beau ! Beau, oca ! oca ! / Să ciocnim, hai, cioca ! cioca ! / Măi, din fund, ia fă-te-ncoa, / Și-om tot trage la măsca . . »

Între aceste extreme, Doinaș găsește un ton mai potrivit, traducînd: « Astăzi vreau să-mi uit necazul / Liber sînt, vorbesc deschis, / Cheful, cîntecul și hazul / Camarazi la toartă mi-s / Și-astfel beau / Să-mi beau amarul ! / Hai noroc ! / Golîți paharul ! / N-asteptați să vă mai chem ! / Asta-i viața, deci să bem. »

Humorul gras și limbajul buruienos, Doinaș știe să le folosească atunci cînd e cazul, reproducînd de pildă cum vorbesc Lamiile sau ce spune Trage-Palmă, la-cu-Japca și Zor-la-pradă, necunoscînd pudorile lui Blaga și necăzînd nici în excesele neaoșite la care se dedă Ion Iordan.

Înșirînd de salvat în Faust este și *culturalul*, adică vastul plan aluziv intelectual, foarte bogat al poemului. Goethe a topit în măriștea lui plămădire enorm de multe cunoștințe împrumutate din științele naturii, mitologie, doctrine exoterice și teorii filozofice ale vremii. E foarte greu de arătat cît de atent a fost tălmăcitorul să nu scape această întreagă materie difuză. Multimea notelor erudite certifică extraordinarul travaliu săvîrșit cu un spirit avertizat. Doinaș traduce Faust print-o lectură mijlocită de cea mai autorizată literatură secundară, confruntînd numeroase comentarii savante. Cititorul, la rîndul său, e pus, prin amploarea informațiilor într-o astfel de situație privilegiată, ajutat să poată citi și el poemul, cu o egală pătrundere.

Notele aduc justificări lămuritoare pentru fiecare opțiune: V. 243—250 . . .

« Am ajuns — scrie traducătorul — după nu mai puțin de 7 versiuni pe care le-am crezut, rînd pe rînd, definitive, dar care la o analiză amănunțită s-au dovedit nesatisfăcătoare. Istoria lor ar putea să fie instructivă. Prima versiune (A) la care m-am oprit (Se-ntrece soarele-n vechi sunet / Cu-al gemenelor sfere glas / Și se-mlînește sus cu tunet / De-o pururea prescris-i pas / Privindu-l ingeri iau putere, / Dar nu-n-drăznesc a-l iscodi / Înalt urzitelor mistere / Mărețe sunt co-n prima zi) prezenta câteva omisiuni (Gesang, Reise) surplusuri (gemene, de-a pururea), dar inconvenient major era identitatea ultimului vers cu cel din traducerea lui Lucian Blaga. » La fel de amănunțit sînt comentate în continuare versiunile succesive (B), (C), (D), argumentîndu-se avantajele celei preferate.

V. 336. *Apari și-aici ca libertatea-a întreagă*. Traducerea păstrează litera originalului (*Du darfst auch da nur frei erscheinen*), unde *erscheinen* nu indică o « amăgire în opoziție cu realitatea », ci tocmai o « vădită afirmare de sine » (BUCHWALD, p. 442). Și TRUNZ se oprește la acest vers, precizînd: « *Darfst*, ca adeseori în sec. XVIII = a avea motiv (nu: a avea permisiunea); așadar: tu trebuie și în acest caz să fii exact așa cum ești » (p. 497).

V. 384. *Să-i văd semînteile*. Prin semînte, Faust înțelege cauzele lucrurilor pe care alchimisții le vedeau sub forma unor semînte. Naturalistul magician Paracelsus

(secolul al XVI-lea) vorbea despre semina rerum, semințele lucrurilor) BLAGA p. 50 v. 484. *Din sfera mea*. După teoria lui Emmanuel Swedenborg (1688–1772), inginer, inventator, savant și filozof suedez (opera principală, *Arcana Coelestia*, e o summă a gândirii mistice teosofice), fiecare spirit e înconjurat de o sferă sau atmosferă ».

De cultural ține și grija pentru respectarea virtuozității lui Goethe în domeniul prozodiei. Faust e un adevărat muzeu a tot ce se acumulase pînă atunci ca experiență în arta versificației. Virste felurite, modernitate și tradiție, turnură populară și curteenă, toate sînt puse la contribuție înadins aici într-un efort de a realiza o simfonie grandioasă cu integralitatea instrumentelor poeziei.

Mai mult decît alți traducători, Doinaș și-a dat osteneala să asigure și versiunii românești această bogăție. Citeodată chiar i-aș reproșa împingerea prea departe a unei atari ambiții, fiindcă obscurizează niște versuri pur și simplu marțiale la Goethe, acolo unde Faust împarte semințiilor germane Elada: « Domoale furii, strîne-n capte / Vă vor meni triumf constant. / Voi, Iujere din Miază noapte / Voi forșe-n floare din Levant — / În za de fier, cu zale-n pară, / Strivind regate sub picior, / Ei vin, pămîntul se-nfoară, / Ei trec, e tunet urma lor. etc. etc. (...)

Acolo unde, rareori, versiunea lui Doinaș sună a traducere, e tot din cauza unei ambiții de a nu trăda prozodia originală, ori chiar numai sensul exact cu toate implicațiile sale culturale. Așa ne împiedicăm în « dezertor de la iad » v. 1299, « o azvîrîr-n cleștar » v. 2777; « Răscumpăr repede castel și plai » v. 6149; « stejarii șes din crengi spre cer un tui »; v. 9543. « Da ! sînt teii, ce păstrară-și . . . » v. 11043. De cele mai multe ori, însă, ambiția nemăsurată a traducătorului duce la rezultate extraordinare, cum sînt versurile fluide și jucăușe ca o flăcără din partitura lui Euphorion: Lăsați-mă-n / salturi / Pasul să-mi mintui ! / Pe sus prin înalturi / Liber să bîntui, / Puternică poftă / M-a prins, m-a răpit . . . » « O, cită mulțime / De sprintene ciute; / Din nou prin desime, / Prindeți-vă iute ! / Eu sunt vîntor / Voi sînteți vînat . . . » « Rîpe înguste-n tre stînci, / Printre arcane cu foi, / Vor să mă pun pe brînci ? / Nu, căci sînt tîndr, vîoi ! / Vînturi ce susură lîn, / Valuri ce murmură plin, / Toate departe îmi stau. / Ah, mai aproape le vreau ! . . . sau cele suav juleitoare din litania Margaretei « S-a dus tîhna mea, / Mi-e inima scrum; / Și nu le mai aflu / Nicăieri și nîcum. / Cînd cu el nu sînt / Mă simt ca-n mormînt, / În lume mi-e atît / De amar și urît. / Sărmanul meu cap / S-a zdrunecat, / Sărmanul meu gînd / S-a mîcinat. / S-a dus tîhna mea, / Mi-e inima scrum; / Și nu le mai aflu / Nicăieri și nîcum. / După el doar privesc, / Pe fereastră cu drog, / După el doar pornesc / Mereu peste prag. /

Cel mai judicios lucru despre această magistrală tălmăcire este a spune că măreția faptei faustiene a molișpit-o și o caracterizează.

FERTILITATEA MITULUI FAUSTIC

WILHELM GEORG BERGER

Drama simfonică «Faust» și firmamentul muzical al gândirii lui Goethe

Drama simfonică *Faust*, pentru orchestră mare, cor mixt, recitator și orgă, constituie o încercare de evocare și tălmăcire în și prin muzică a unor idei și situații legate de partea a doua din *Faust* de Goethe, de tema centrală a acestui mare întreg de dimensiuni galactice, atotpătruns de semnificații umaniste de supremă măreție și profunzime artistică.

Înțeală rînd pe rînd ca poem dramatic, ca poem epic în cînturi de o incomparabilă varietate ca formă și pulsație, impresionanta reuniune de genuri literar-filosofice și poetic-irice oferă muzicianului prilejul de a interpreta, la rîndul lui, această complexă epopee ca o dramă simfonică, concentrată asupra destinului care este simbolizat prin personajul Faust: *Omul*.

Acțiunea simfonică insistă în consecință cu precădere asupra peripeziilor și avatarurilor pricinuite de neîngrădita sete de cunoaștere a lui Faust, ca și asupra trans-

formării sale binefăcătoare și creatoare, prin care dobîndește în cele din urmă fericirea împlinirii în armonie și puritate.

El care cutează să pășească spre regiunea «mumelor», crezînd că «înfiorearea e a omului supremă calitate», și cel care se vede nevoit să-și spună sieși, referindu-se la Sfîncși și respectiv la Sirene — «Oedip în fața unora ca ăștia a stat», «Ulise-n fața unora ca acestea s-a legat» —, acest Faust reprezintă subiectul care generează, întreține și ordonează desfășurarea dramei simfonice de la un capăt la altul. Rezolvarea conflictului de idei și implicit punerea în perspectivă a îmbunării destinului se petrece în acel loc crucial în care cel fără de liniște și astîmpăr își află împlinirea, în frumoasa marelă a clipei supreme.

Drama simfonică *Faust* a fost gândită, imaginată și proiectată cu mai bine de un deceniu în urmă, fiind reluată și refăcută în mai multe faze și precizată astfel succesiv, ca întreg și ansamblu de părți componente. În primăvara anului 1971 am încheiat o primă versiune, o voluminoasă partitură generală scrisă în tuș, înzestrată cu extrem de multe portative suprapuse în pagini pline de semne, de cînturi vocale și instrumentale multidimensionale arcuite și poliforme gradate. Inițial, cu alți ani în urmă, năzusem la o transpunere pe cit posibil integrală a textului original, apoi la o cuprindere în esență a celor cinci acte ale tragediei. Cînd totul era gata, finit ca partitură distinct articulată, am înțeles că totul a fost în zadar, deoarece fresca configurată se arăta a fi nu numai teoretic supra-dimensionată ci și practic incomprehensibilă în întinderea ei. Un demers de acest gen ține probabil de domeniul imposibilului.

Atunci am reluat lucrul de la capăt. Mai întîi am avut nevoie de timp pentru a mă detașa de ideea unor macromodelări oratoriale, în care natura versului cîntat implica prevalarea unor aspecte melodramatice sau prea puțin tensionante. Astfel am concentrat acțiunea în patru blocuri de mișcări sau acte pur simfonice, despărțite și totodată unite prin monologuri recitate de un actor care îl personifică pe Faust. Puterea cuvîntului rostite se amplifică pe fundalul unor interludii discret schitate la orgă. Această opunere de entități, de modalități care sub raport conceptual mărturisesc fie clasicul, fie romanticul sau ambele la un loc, participă cred la ceea ce Goethe definea ca «un fel de compensare în echilibru». În acest spirit, corul vorbit și îngînat, acompaniat la orgă și de către orchestră, încadrează această acțiune, unind începutul cu sfîrșitul. Versiunea finală a dramei simfonice se întemeiază pe traducerea lui Lucian Blaga.

Preocupat de filiația lăuntrică a gîndurilor muzicale în consensul devenirii simfonice care își propune să simbolizeze în sunete destinul uman al lui Faust, m-am hotărît să scriu o dramă de idei și situații, fără Mephisto, fără Homunculus și fără de retortă, dar cu Philemon și Baucis în indestructibilitatea lor. Nu a fost o răzvrătire împotriva lui Goethe ci mai degrabă expresia părăsirii unei mari tradiții romantice care trece prin Berlioz, Mendelssohn-Bartholdy și Schumann la Liszt

și Wagner, făcută să dăinuie grație marilor ei împliniri. Și tocmai venerația pe care o resimț în fața unor realizări de excepție m-a făcut să nu urc cu orice preț panta unor «scene din Faust», a unei suite de evenimente riguros încadrate și manifest contrastant decupate. Mărețele dominante care traversează într-o formă sau alta tragedia lui Goethe, existența la firmamentul culturii universale ca o realitate artistică de superbă strălucire de spirit, îndeamnă la o metamorfoză a acestora în gîlul sunetelor, la profilarea lor în valuri și straturi de armonii polifone și de polifonii armonice, la sugerarea unei ambianțe aferente unei lumi de idei poetice. Imperati-vele acestei tematici structurale muzicale conduc la coordonarea unui timp și a unui spațiu sonor aparte, la suprapuneri și acțiuni paralele favorabile unor inserți și rememorări sau comparații ciclice, permițînd totodată și extensiunea ca și focalizarea progresivă a elementelor primare de discurs muzical, neabătută lor motivare prin contrageri, redistribuiri și creșteri concluzive. Sub acest raport, discursul muzical își propune să participe în legea lui la o dezbateră de principii, pusă în perspectivă de Goethe.

Edifierea dramei de idei și de situații impune alegerea unei forme de ansamblu, de mari proporții, unitară în și prin dinamica părților supraordonatoare, sobră și calmă în echilibrul ei. Problemele de construcție se înmulțesc odată cu înalțarea în acele direcții pe care le indică chiar Goethe, cel ce veghează asupra contopirii clasicului și a romanticului într-o calitate unică pînă la urmă, cu totul nouă dar și anevoie definibilă în suma trăsăturilor fine pe care le include, numai pe alocuri de decelabile cu relativă excitație. Discursului muzical îi revine în acest caz menirea principală de a reflecta prin mijloace proprii, adecvate unei dramaturgii moderne, o lume de idei și sentimente, incandescenta tulburătoare a unei trăiri emoționale rațional întipărită în parabole similare unor melodii infinite ce își află continuări în momente dintre cele mai neașteptate, mai totdeauna săgetate de întrebări cardinale, de multe ori și de răspunsuri amănate, eliptice uneori în finalitatea lor filosofică, nu și în cea pur artistică. Muzica poate propune o posibilă deslușire și reverberare a unei poetici ideatice de neasemuită sonanță interioară, un fel de rezonanță mai degrabă diacronă decît sincronă pe spirala acțiunii propriu-zise a unor semnificații încrustate în învelișul și sădite în magma cuvîntului, a versului și cîntului poetic, și nu neapărat o zugrăvire, ilustrare sau interpretare nemijlocită a acestora. Demersul unei atare ipostazieri justifică o autonomie neforțată față de o operă de artă înțeleasă ca un sistem de referință, ca un tot artistic intru nimic întinabil, sublim în frumusețea pe care o proslăvește și împunător în respingătorul pe care îl cuprinde, unic prin dubla sa ancorare în largul oceanului mentalității clasice și romantice, obligatorie pentru orice contemplare și comentare.

De aici decurg unele aspecte socotite de ateliere, care reprezintă în fond mai mult decît altul, altceva poate. Drama simfonică cu suprafețe recitate, îngînată în cînt și static acompaniată, interdependente sub raportul gîndurilor muzicale, al substanței tematice generatoare și ordonatoare în totalitatea evoluțiilor configurative, implică

modelarea și fixarea unor dimensiuni și circuite integral cromatice, reunite în șiruri de corali strîns coroborate, selectarea periodică a unor trasee optime, concordante la scara întregului, a părților și momentelor componente. Dezvoltarea calitativ perpetuă în interiorul unor blocuri de forme tipologic contrastante condiționează o desfășurare neîntreruptă, o acurire pe mari suprafețe, gradată și nuanțată din aproape în aproape. La rîndul lor, marile părți sau acte succesive comportă dimensionări particulare, caracteristice prin absența reprizelor identice, prin inserarea parțială a reprizelor reduse la esență în secțiunea expozitivă a părților următoare. De aici provine aspectul predominant al unor dezvoltări în permanență, din verigă în verigă, cumulative, extensive și variațional transformatoare, cauzal motivate prin înșși natura polistrofică a părții inaugurale. În planul ascensional al formei de ansamblu, succesiunea părților constitutive — înzestrate cu superpoziții de elemente, cu conglomerate de mișcări felurite — tinde necesar spre grade de monumentalitate mai complexe, către sinteze superioare care se unesc în cele din urmă în matca concluziei finale. Nu voi ceda tentației de a pătrunde în cîmpul concret al analizei tehnice, de ordinul formei aplicate. Mai indicate mi se par a fi aici unele fragmente extrase din filele unui virtual caiet de regie, cu note compoziționale și estetice, capabile să contribuie la imaginarea problematicii fundamentale poetice în înfățișarea ei simfonică.

Artă și cugetarea lui Goethe au exercitat o considerabilă influență asupra gândirii muzicale precum și a gândirii despre muzică. Istoria liedului clasic, de la Mozart la Beethoven, ca și istoria liedului romantic, de la Schubert la Wolf mărturisesc cu prisosință și în chip generos această stare de fapt. Teoria compoziției muzicale grăvează de-a lungul etapelor clasice și romantice în cîmpul de forță al liedului, insistînd asupra unor demonstrații la obiect, clare și elocvente. Principiile formelor muzicale polistrofice în alcăturii consecvente sau polimorfe se consolidează și se diversifică pe acest temel, sub specia marilor sonate bitematice și a sonatei libere, a marilor fantasii și a marelui ciclu de variațiuni, convergînd în ideea înălțării vertiginose a tipologiei de forme și genuri muzicale clasice și, în continuare, a metatipologiei de forme și genuri muzicale romantice. Estetica conținutului și aceea a formei poartă la rîndul lor astfel de ecouri și efecte de consecință în largul unor spații neîngrădite. Este interesant de observat cum și de ce anume unul din criteriile majore ale acestei magnifice organogeneze pleacă direct și indirect de la Goethe, la răsrucea unor epoci, într-o fază marcată de expansiunea gândirii instrumentale a lui Haydn și Mozart care enunță culminația conceptului clasic.

Goethe a sesizat poate primul temeinicia și grandoea unei noi concepții despre artă, orientată spre capacitatea de creație a omului și puterea formativă a artei. Eseul memoriu *Despre arhitectura germană*, conceput și publicat în anul 1772 și reeditat în anul 1773, primește în acest consens semnificația unei manifestări, a unor teze clasice. Exegeza lui Goethe are de drept ca obiect *Domul gotic din Strassbourg*, dar vizează de fapt reconsiderarea fundamentală a artei gotice și proslăvirea genului

uman, creator de valori perene; ea nu are ca scop încifrarea în formă ci tocmai descifrarea legității formei artistice de ansamblu, preocupare de căpăți a clasicilor în totalitatea domeniilor de activitate, în cuprinderea sistematică a lucrurilor. Goethe a statonit în acest cadru un număr apreciabil de principii și criterii, de categorii și calități potențial prospective din punct de vedere compozițional, ca de pildă: reunirea elementelor disparate într-un tot organic și însușit; simțul proporțiilor în sine frumoase și participînd la eternitate, ale căror acorduri principale pot fi demonstrate, dar ale căror taine pot fi doar simțite; armonia maselor și puritatea formelor; contopirea părților fără de număr în mase întregi; corelarea mărimilor arbitrar într-o proporție anume și precis acordată; receperea marilor și armonioaselor mase însușite în părțile lor cit de mărunte și nenumărabile, pentru a înțelege cum totul este întrușit într-o formă semnificativă, precum în creațiile naturii eterne, cum pină și la cea mai minusculă nervură totul este cauzal-corespunzător și util întregului, vînd cum ce ușurință se înalță în vîzduh și cit de întretăit este totul și totuși durat pentru eternitate. În acest spirit, Goethe încoronază analiza factorilor prin cuvintele care au darul de a pune în mișcare aspirațiile creatoare ale unor generații de cititori: « Artă este formativă cu mult înainte de a fi frumoasă și este totuși artă atît de adevărată și mare, adesea chiar mai adevărată și mai mare decît frumusețea însăși. Căci în om sălășluiește o natură creatoare care se arată activă cînd existența lui este asigurată. »

Prima aplicație în perimetrul gândirii despre muzică a acestor idei și îndemnuri o face Johann Friedrich Reichardt, prototip clasic al muzicianului literat, în anul 1782, și anume într-un portret dedicat lui Johann Sebastian Bach. Elaborînd acest instrument al muzicologiei comparative, Reichardt stabilește prin intermediul lui Goethe reale punți de legătură între gândirea muzicală barocă și clasică, prefigurînd totodată fluxul curentelor romantice. Pe această cale, mereu reluată și îmbogățită cu alte și alte meandre, notațiile lui Goethe transpar în introducerile și concluziile principalelor tomuri închinăte teoriei compoziției și esteticii muzicale, lăsîndu-se sesizate în scrierile de mare anvergură ale unui Hugo Riemann sau Vincent d'Indy, cei care au punctat zorile secolului XX, rămînd în acest fel prezente și în actualitatea zilelor noastre. Momentul contemporan este confruntat în materie de muzică, deopotrivă de gândire muzicală și de gândire muzicală cu exigențe severe, izvorite din slovele lui Goethe despre « armonia maselor și puritatea formelor », care se manifestă la nivelul « părților fără de număr ce se contopesc în mase întregi, « însușite în părțile lor cit de mărunte », « mergînd pină la cea mai minusculă nervură », totul fiind « cauzal-corespunzător și util întregului », « întretăit și totuși durat petru eternitate ». Cele mai moderne și strict contemporane teorii care explorează în imperiul sunetelor muzicale limitele paradigmelor și sintagmelor cu valențe încă neepuizate poartă într-un fel sau altul memoria acestui izvor goetheian. Dar mai mult decît atît, « irezistibila forță a marelui întreg » care lasă

« o grandioasă impresie » îi va face pe marii clasici, ca și pe compozitorii de astăzi și de mâine, dornici « de a cuprinde în operele lor uriașul spirit al fraților noștri mai vîrstnici. »

De peste un veac și jumătate, arta sunetelor este prinsă și în parte mistuită în roirea unor fenomene aparținînd teoriei sistemelor de compoziție, socotite fie naturale, fie artificiale, iar în ultimele cinci decenii acestea a cunoscut tot mai mult impactul sistemelor modale, organice sau sintetice, dinamice în prezentul nostru și apte de a se înscrie în viitor. Și în această sferă de probleme deosebite de complexe și spinosae se iscă trimiteri la Goethe. Asociațiile de idei nu sunt deloc întîmplătoare, ele își au acoperirea lor în scrieri directe, în accentuări stîrnite de noua școală vieneză, explicate mai cu seamă în gîndirea lui Webern. Motivul de pornire al controverselor dar și al concordanțelor poate fi găsit iarăși în lumea lui Goethe. La Weimar, în 17 martie 1823, acesta oferă publicării unele probleme răzlețe legate de științele naturii și dotate cu răspunsuri fragmentare. Problema de frunte ridică o întrebare cardinală, larg răspîdită și dezbătută în epocă:

« Sistem natural, o expresie contradictorie.

Natura nu posedă sistem; ea are, ea este viață și succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniță de necunoscut. Contemplarea naturii este de aceea fără de sfîrșit, fie că am proceda divizînd pînă la refuz, fie că am urmări în lung și în lat un drum într-un întreg. »

În răspuns, reluînd aida idea că natura nu posedă sistem, ea avînd, ea fiind viață și succesiune dintr-un centru necunoscut către o graniță de necunoscut, Goethe adaugă: « Numai că ceea ce ea refuză totului, cu atît mai învoitoare ea îi permite individualului. Fiecare ființă naturală particulară descrie în afara marelui circuit al întregii vieți, de care are parte, încă o traiectorie mai restrînsă, specifică ei iar caracteristicul acesteia, care se exprimă rotație de rotație în sirul mereu continuu al genurilor și în pofida tuturor devierilor, această revenire constantă în schimbarea înfățișărilor definește specia. » În această viziune, teoria sistemelor de compoziție traversează momentul contemporan pentru a migra în viitor, desigur în ideea asigurării unei continuități concrete la scara marilor istorici a artei sunetelor.

La grele cazne i-a îndemnat Goethe pe compozitorii vremii sale, afirmînd că muzica « este adevăratul element din care au zvonit toate poeticele și la care revin toate ». Poetica muzicală a lui Beethoven și-și trage sevele din acest filon, pe cînd analiza conștientului de expresie sădit în adîncurile și în înălțurile formei beethoveniene nu a putut face întru totul abstracție de marea interpretărilor literare, declanșate în fond de aserțiunea lui Goethe. Evoluția poemului simfonic și a simfoniei programatice se legitimează pe undeva și în acest sens, esențialul goethean. La acest orizont, niciodată pe deplin pătrunsă diviziune circumstanțială și factice, dintre conceptele de « muzică pură », sau « absolută » și « muzică acompaniată » capătă luminări și precizări mai adecvate temei în cauză. Eflavescența acestor

vibrații impulsionate de Goethe se lasă sesizată în teza lui Eduard Hanslick *Despre frumusețea muzicală* (1854), în argumente care au stîrnit pe drept cuvînt vîlvă, făcîndu-l pe Richard Wagner să răspundă sec, în 1857: « Nimic nu este mai puțin absolut decît muzica ». Dar opera de artă totală a lui Wagner însumează în chip propriu termenii cuprinși în celebra frază diriguitoare a lui Goethe. Alți romantici în ale artei sunetelor au încercat să parcurgă pe căi sensibile diferite un anume circuit invers, extrăgînd din puterea noțională a graiului și cuvîntului poetic imagini și metafore structural muzicale, forțînd nu de puține ori inserări și acreditări în real, aspirînd mai degrabă la ceea ce am putea numi o acoperire în substanță și adevăr prin apel direct la valențele încrustate și încifrate în verbul viu, dinamic, univoc, clar în distincția și generalitatea lui. Tăirile și tainele inefabilului poetic au mîrit astfel încă și mai mult cercurile dilemelor existente. Și astfel, din așfințitul epocii deopotrivă clasice și romantice, creatorul sau inventatorul de muzică se vede nevoit să străbată ambele direcții, imbinînd prin intermediul acestui periplu efectuat pe absca curții timpului lucrurile în urma unor sinteze integratoare, novator reconceptuate și modulate.

Gîndirea muzicală și gîndirea despre muzică, deci prin simplificare excesivă, teoria compoziției moderne și teoria esteticii contemporane, se văd din ce în ce mai strîns confruntate cu suma aspectelor definitorii pe care le îmbracă astăzi relația dintre clasic și romantic, dinamică sub raport conceptual și atitudinal. Explorismul polidirecțional ce caracterizează în linii mari evoluția artei sunetelor sub bolta încă deschisă a secolului XX impune acum cu necesitate stringentă aprecierea critică a atîtor epitetes înzoronate rămase goale și a atîtor isme multiplu sofisticate, adesea minuite de-a valma într-un joc absurd în care coeficiențele de probabilitate scad de la grade de entropie estimabile la anihilări pulverizante. Nu putem uita în această situație că tocmai Goethe a fost acela care a propus în repetate rînduri fundamentale puneri în acord și echilibru a relației de cauzală complementaritate dintre mentalitatea și atitudinea artistică esențială clasică și romantică.

Traducerea literală de mai jos, cu tot risul unei asemenea aventuri, ne introduce în problematica și în mentalitatea timpului respectiv, în ideea coexistenței dintre clasic și romantic. Documentul, bogat în pagini și învățăminte, poartă pecetea lui Goethe. Preocupat de relația dintre clasic și romantic, Goethe adună prin anul 1819 o seamă de reflexii anterioare, prilejuite îndeosebi de contactul cu filosofia lui Kant și de atitudinea lui față de neokantieni, de lămurirea etapelor de adîncire a propriilor sale convingeri precum și a metodei de cercetare în domeniul științelor naturii. În esul *Einwirkung der neueren Philosophie – Influența filosofiei mai noi*, Goethe își amintește, între multe altele: « Mă bucurase că arta poetică și știința comparativă a naturii se înrîdesc atît de aproape prin faptul că ambele se supun aceleiași puteri de judecată ». Apoi se întoarce către kantianul Schiller, autorul scrierilor estetice care au delectat și preocupat generații de oameni de artă, urmîndu-și traiectoriile care bat departe. Și Goethe conchide:

« Cît de uimitoare au fost toate acestea s-a reliefat abia atunci cînd s-a însufleșit legătura mea cu Schiller. Convorbirile noastre erau intru totul productive sau teoretice, de obicei de ambele feluri în același timp; el predica evanghelia libertății iar eu n-am voit să știu știrbite drepturile naturii. Din înclinație prietenească față de mine, poate mai mult decît din propria lui convingere, el tratase în *Scrisorile estetice* buna mamă natură, nu cu acele expresii dure care mă făcuseră să urască esul despre *Grație și demnitate*. Deoarece eu însă, încăpăținat și neînduplecat de partea mea, nu numai că preamăream doar avantajele modului de creație poetică grecesc, a poeziei bazată și derivată din acesta, ci admiteam în exclusivitate numai această modalitate ca singura valabilă și de dorit, el a fost nevoit să reflecteze mai pătrunzător, și tocmai acestui conflict îi datorăm esul *Despre poezia naivă și sentimentală*. Ambele modalități de creație poetică, aflate față în față, ar trebui să convingă să-și acorde reciproc același rang.

El a pus prin această temelia unei estetici pe deplin noi; deoarece *elenic sau romantic*, și orice alte sinonime s-ar găsi, se lasă toate reduse acolo, unde este vorba mai întîi de precumpănirea trăirii reale sau ideale. »

Împietind în cununa notațiile de pînă aici și raportîndu-le la estetica sonatei clasice, la poetica sonatei romantice și la problematica sonatei moderne, putem adăuga frumosul gînd al lui Goethe referitor la virtuțile cvartetelor de coarde semnate de Haydn, ce se acordă de altfel perfect și cu marile creații făurite de Mozart: « Aceste opere constituie un grai ideal al adevărului, necesare în părțile lor, coerente și vii. » Intr-o vreme în care numărul liedurilor scrise pe versuri de Goethe crește neconștient, atingînd zenitul în creația lui Beethoven și a lui Schubert neostoitoi Reichardt publică la Leipzig, în anul 1809, o antologie în patru volume, pregătitoare prin natura selecției operate: « Goethes Lieder, Oden, Balladen, Romanzen ». Ecoul acestor transpuneri în muzică sau mai degrabă însoțiri cu muzică mai stăruie și astăzi în cînturile unor barzi pe nedrept dați uitării.

Frunzărind pe mai departe caietul de regie, mă pot opri la următoarele file. În secțiunea întîii din *Istoria teoriei culorii* publicată după întîzierii repetate, în 1810, Goethe ține să precizeze: « Oamenii sunt în general mai apți pentru artă decît pentru știință. Prima aparține în mare parte lor înșiși, cea de a doua în mare parte lumii. La una poate fi gîndită o dezvoltare în succesiune pură, pe cînd cealaltă abia dacă poate fi închipuită în afara unei îngrămădiri înfinite. Dar ceea ce determină cu precădere diferența constă în următoarele: arta se finalizează în operele ei particulare iar știința ne apare ca nemărginită ». Puțin mai jos, concentrîndu-și privirea asupra comparației dintre artă și știință, Goethe continuă: « ... așa cum arta se reprezintă mereu pe deplin în fiecare operă de artă, tot astfel știința ar trebui să se înfățișeze de fiecare dată în fiecare temă tratată separat. Pentru a ne apropia însă pe o asemenea condiție, nu ar trebui să se excludă în cadrul activității științifice nici una dintre forțele omenești. Abisurile intuiției, o singură scrutare a prezentului, profunzime matematică, exactitate fizică, înălțimea rațiunii, ascușimea minții,

fantezie înflăcărată și mobilă, bucuria resimțită în fața senzorialului, nimic nu poate lipsi în vederea cuprinderii în emoție vie și fertilă a clipei, întrucît doar prin aceasta singură poate lua ființă o operă de artă, orice conținut ar avea ea. » Artă și știința de a compune muzică de acuzată modernitate sunt chemate să asculte de aceste comandamente goetheene. Cu atît mai mult cu cît în locul amintit din *Istoria teoriei culorii*, Goethe nu pregetă să sublinieze: « Experiențele sunt mijloacele în tre natură și concept, între natură și idee, între concept și idee. »

În trecere și parcă mai mult pentru sine, Goethe remarcă la începutul diviziunii a doua din *Istoria teoriei culorii*: « Există două feluri de experiențe, anume experiențele absenței și aceea a prezentului. Experiența absenței, de care aparține trecutul, o realizăm bizuindu-ne pe autoritate străină, cea a prezentului ar trebui să o facem bizuindu-ne pe propria noastră autoritate. Pentru a înfăptui ambele, așa cum se cuvine, natura individului este negreșit insuficientă. » Și Goethe continuă printr-un alt aforism: « Ne aflăm într-o necurmată luptă cu tradiția, iar această cerință de a realiza experiența prezentului prin propria noastră autoritate ne îndeamnă de asemenea la un conflict îngrijorător; și totuși, un om căruia i-a revenit ca parte de viață o activitate originală resimte chemarea de a susține personal această luptă dublă, care prin progresul științelor nu este ușurată ci îngreunată; căci în cele din urmă întotdeauna doar individul este cel care rămîne să înfrunte și să țină piept deopotrivă unei naturi și unei tradiții mai vaste. » În concluzie, Goethe își răspunde singur, dar și ferm și poruncitor, ca să se audă: « Conținut fără metodă duce la exaltare, metodă fără conținut la subtilitate deșartă, materie fără formă la cunoaștere greoaie, formă fără materie la închipuire găunoasă. »

În anul 1825, după lungi ezitări, Goethe pornește la lucru pentru a termina *Partea a doua din Faust*, unde, în primul dintre cele cinci acte ale tragediei, marele poet conferă « titlul lui Mamelor » o versiune finală. Beethoven, ca și Schubert, urmăresc în lumea artelor sunetelor ideea platoniciană pe care o va fixa Goethe în lumea artelor literare, legată de « cel din urmă prund », de « întru chipări și faceri din adînc », de tainică « desfășurare veșnică a veșnicului tîlc », cum traduce Lucian Blaga cuvintele lui Goethe: « Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung ». Formarea, transformarea, configurarea și reconfigurarea, devenirea lucrurilor în virtutea unor stări sau esențe fundamentale și în limitele unor unități conceptuale concrete, erau teme conducătoare în ansamblul gîndirii timpului. Hegel este sistematicianul care în *Enciclopedia științelor naturii* (publicată mai întîi în 1817 la Heidelberg pentru uzul discipolilor și republicată apoi într-o versiune refăcută și amplificată, în 1827) atrage atenția asupra cercetării lui Goethe legată de *Metamorfoza plantelor* — *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* —, publicată în 1790. Plecînd de la observația că în scrierea lui Goethe « era înfățișat un întreg », Hegel insistă în acest sens că « toate formele sunt transformări exterioare ale uneia și aceleiași esențe identice care le stă la bază, și aceasta nu numai în idee ci și în existență », Goethe adăugînd la rîndul lui în 1819, cînd adună diferite

fragmente în caiet (« zur Morphologie ») deza plină de tîlc: « De vrei să pășești în infinit, parcurge finitul în toate direcțiile ». În martie 1823, tot preocupat de conceptul metamorfozei, concludă asupra schemei relației dintre materie și formă, care este viața însăși, vădînd în totalitatea ei următoreea succesiune: însușire; tărie; putere; năzuință; impuls. Mai departe însă, Goethe notează o variantă în versuri a unui lied vechi: grăind despre eterna țesătoare care face ca printr-o singură bătaie să se miște și să se lege mie de fire urzite. Această necurmată « întîlnire în curgere » este de altfel o temă în genul melodiei infinite. Și dacă unele tehnici și metode de compoziție au revoluționat cu adevărat gîndirea muzicală a secolului XX atunci acestea au fost: *sistemul tropeilor* — Matthias Hauer; *metoda dodecalfonică* — Arnold Schönberg; *sistematica serialismului integral* — Anton Webern. Toți autorii, și mai cu seamă Webern, se referă vrînd-nevrînd sau în chip explicit la teoria lui Goethe, concentrînd și filtrînd o experiență acumulată în arta și în gîndirea unuia Liszt și Wagner. Dar sursa este și rămîne Goethe.

În atît de instructive *Convorbiri cu Goethe* consemnate de Johann Peter Eckermann, în cursul lungii convorbiri din seara zilei de 19 aprilie 1725 veni vorba și de planul părții a doua din *Faust*, de subiectul operei romantice *Euryanthe* de Weber; pe fundalul practicii curente pe tărîmul muzicii de teatru, asiduă cultivată la rangul unei arte nu numai funcționale și ci necesar elevate, stăcheta exigențelor literare revendicate calității libretelor întocmite în vederea noulor creații muzicale scenice se ridică brusc, în ritmurii necunoscute înainte. Dramatizarea accelerată a discursului orchestral și simfonizarea progresivă a acestuia se petrec în bună parte pe versantul « muzicii în teatru », adică a uverturii de teatru, a interludiilor și muzicilor finale, pe atunci prolog și sinteză spectaculară a unei acțiuni de amplă respirație, uvertura « de concert » tînzînd să se transforme într-un virtual poem simfonic, de sine stătător în cele din urmă. Goethe a contribuit prin propria sa creație dramatică la grăbirea și adîncirea acestui proces. Totodată însă, și tocmai în perioada acelor ani, Goethe este tot mai asaltat de « muzici moderne », de partituri de ultimă oră și îndeosebi de specificitate instrumentală camerală pe care le audiază destul de intrigat de ceea ce se întîmplă în realitate. El se simte nu de puțin ori neplăcut șocat de « tehnica și mecanica potențată la culme », de aspecte de factură și expresie care trec « peste nivelul sentimentului omeneș ». Cu toate acestea, netulburat în convingerile sale, Goethe mărturisește (la 8 martie 1831) gîndul care va înflăcări și călăuzi mințile și sufletele muzicale romantice dintre cele mai treze, conform cărui muzica... « răspîndește o influență atît de covîrșitoare, încît nimeni nu este în stare să-și explice. » Alte două deșize au fost puse la frîntul gîndirii muzicale romantice, desprins din același sursă: « muzica este unul din principalele mijloace de minunată înfrîurire asupra oamenilor », « ea emanînd un efect care stăpînește totul ».

Înversurat de cuvîntul « compoziție » aplicat la arte, Goethe tună (la 20 iunie 1831): « Cum se poate spune că Mozart ar fi compus pe al său « Don Juan »! Com-

poziție ! — Ca și cum ar fi o bucată de cozonac sau biscuit, pe care o amesteci laolaltă din ouă, făină și zahăr ! — Este o creație spirituală, detaliul și întregul fiind turnate de un singur spirit și pătrunse de suflul unei vieți; făurarul nicicum nu a experimentat sau încercat și nici nu a procedat după bunul plac, ci spiritul demonic al unui geniu îl avea în stăpînire, astfel încît trebuia să se desăvîrșesc ceea ce acesta îi poruncește. » Implicațiile de acest ordin sunt încă mai pregnant subliniate în legătură cu partea a doua din *Faust*, în prezulia încheierii finale a unui întreg de grandoare dantescă și de substanțialitate fără egal în epocă. Primirea de către Goethe a unei scrisori venite din partea compozitorului și bunului prieten Zelter, îi prilejuiește lui Eckermann afirmația și totodată întrebarea pusă cu tîlc: « nu abandonez speranța să văd venind o muzică potrivită *faust* ». Și Goethe răspunde răspicat: « Este cu totul imposibil. Respîngîtorul, dezagrabilul și înfricoșătorul, pe care pe alocuri ar trebui să le conțină, sunt contrare timpului. Muzica ar trebui să fie în caracterul lui « Don Juan »; Mozart ar fi trebuit să compună « Faust »... »

Tot atît de grăitoare sunt gîndurile lui Goethe, așternute în una din ultimele sale scrisori (din 17 martie 1832, către Wilhelm von Humboldt), legate de capodopere care cuprind toate domeniile vieții, gîndirii și aspirației omenești, într-un context în care autorul compară în vîietul acestui univers arta modernă cu arta antică: « Acum mai bine de șaizeci de ani, din tinerețe, concepția asupra lui « Faust » mi-a fost clară de la început, pe cînd întreaga orînduire în succesiune (Reihenfolge) mi-a fost dimpotrivă mai puțin limpede în amănunt. (...) Aici a intervenit desigur marea dificultate de a obține prin hotărîre și caracter ceea ce ar fi trebuit să revină la propriu numai naturii singure, spontan active. » Ulterior rămîne faptul că unul din ultimele gînduri referitoare la geneza și desăvîrșirea operei de o viață care este galacticul *Faust*, Goethe le comunică unui muzician și anume lui Zelter, în scrisoarea redactată la 1 iunie 1831, afirmînd într-o duioasă de calmă retrospectivă că nu este lucru ușor / Es ist keine Kleinigkeit / ca la capătul drumului « să învîlui în citeva falduri de mantie operă gata durată și înfășisată pentru ca totul să rămînă o enigmă deschisă (damit alles ein offenes Rätsel bleibe), încîntîndu-i mereu și mereu pe oameni și dîndu-le de lucru. »

Muzica ar trebui să fie în caracterul lui « Don Juan »; Mozart ar fi trebuit să compună « Faust ».

La orizontul și în lumina orbitoare a acestor adevăruri covîrșitoare, muzicalului i se taie suflarea și încremențe. Cu modestie, stînd în fața imposibilului, se hotărăște totuși să se apropie de limanurile « enigmei deschise ». O face în spirit cartesian, pfațînd îndelung prin *dubito* orice *cogito*, planînd conștient și totodată de bună voie între un termen și altul, pentru a fi, adică pentru a concepe și cînta o dramă simfonică *Faust*, după tragedia în cinci acte de GOETHE, la împlinirea a 150 ani de la trecerea din viață a marelui poet și gînditor.

DOMNUL: Ușor adoarme-acțiunea omenească, / Repaas absolut rîvnește ea, /
De-aceia-i dau tovarăș s-o-mboldească, / Activ, silit ca diavol a crea. —

vv. 340—343

GETA BRĂTESCU

Am desenat pentru Faust

MUZICA

O alcătuire plastică — vizuală — produce anume tonuri, emite un fond muzical propriu. Pentru că ascultăm muzică și pentru că urechea se află aproape de ochi și împreună au rădăcinile implantate în bulbii de sub țeastă. În același tablou eu pot să înregistrez o anume muzicalitate, tu o alta. După cum muzica obligă spațiul să se configureze, îl încheagă în diverse moduri. Tragedia, *Faust* îndeosebi, o tragedie romantică¹, stîrnește sonorități. Și, contrar evidenței, nu prima parte a tragediei ci a doua parte a ei, cea mai abstractă, este mai profund, tulburător muzicală. Prima parte se lasă rezumată, cum s-a și întîmplat, într-un libret, o tramă emoțională pentru muzică; a doua parte conține muzica și o eliberează.

(...)

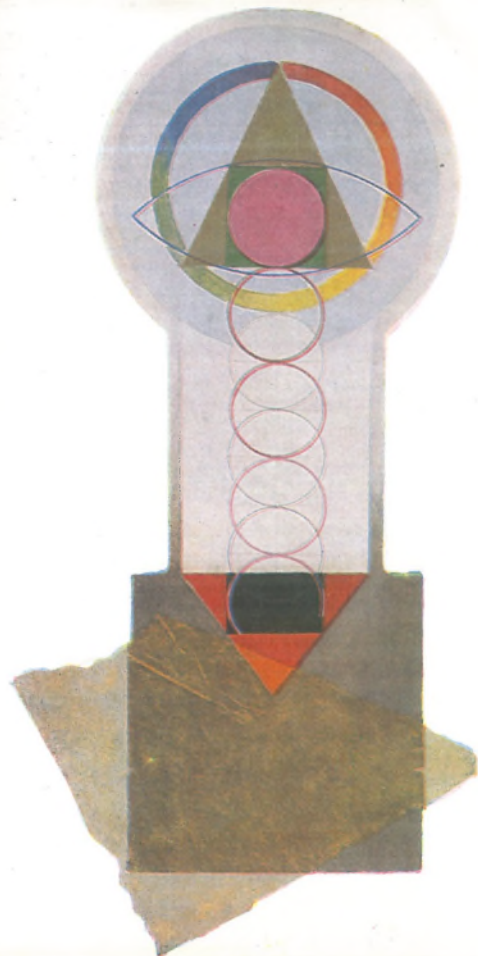
Don Juan îl însoțește pe Faust doar pînă la un punct, pînă acolo unde, la sfîrșitul *Primei părți*, Faust o abandonează pe Margareta *dorind* alte experiențe. De aici Faust rămîne singur. Încercările ulterioare sînt crește la care Don Juan nu accede: el e un personaj fixat; și în această fixitate îl rezidă și drama. În schimb, prin tonalitățile și simbolismul ei, prin tensiunea dintre arii și haloul parcursului muzical, prin omenscul străpuns de acute solare și chthoniene, *Flautul fermecat* se așează vis-à-vis de *Faust* pe o linie de simetrie cuprinzînd tragedia în profunzime și integral. Evenimentele ambelor creații (muzica lui Mozart, dincolo de libret, produce ea însăși evenimentul) nu sînt întîmplări, ci semne într-o ordine meditată.

Dacă, în ciuda avertismentului dat de Goethe, Faust, ființă entealehială, a generat o tristă și periculoasă galerie de epigoni, ca personaj fabulos el rămîne tipul singularului dedublat. Faust nu este un tranzitiv categoric ci, prin Mefisto, o ființă tulburată de sine. În Mefisto, Faust își ascultă chipul anamorfic. Faust este o săgeată

¹ Kenneth Clark, în *The Romantic Rebellion*, fixează ca reper al declanșării romantismului Cutremurul din Lisabona — 1755 — și, în ideea că « mișcarea romantică s-a arătat la început ca o expresie a fricii », îl citează pe Goethe care își amintea (la data cataclismului poetul împlinise doar șase ani) că « Niciodată mai-nainte Demonul Fricii nu a împroșcat ororarea cu atîta înălță și putere peste tot ». După douăzeci de ani, în 1775, Goethe citea prietenilor săi din Urfaut; în 1788, la Villa Borghese din Roma, scria scena « Buckătăria Vrajitoarei » și un plan al întregii tragedii (vezi tabelul cronologic al ediției comentate, *Faust*, 1982, Univers).

Kenneth Clark sistematizează: tot în 1755, Winckelmann publica *Reflecții asupra imitării Artei Grecii* care « va deveni textul sacru al clasicismului ». « Și în anii următori, Burke filosoful-om de stat își publica *Cercetarea asupra Originilor Sublimului* descriind scopurile și categorisind temele romantismului ».

Între Winckelmann și Burke se afla atunci punctul turnant din care Goethe a compus tragedia *Faust*; și tot din acest punct el a deslușit vocile spaimei romantice bîntuind clasicismul mozarțian.



care, în ascensiune, strâpunge sîngerind ea însăși; sau, mai exact, o peliculă — « Fiorul, partea omului cea mai de preț » — ce se înalță absorbînd cu durere și pe cît deschizîndu-se, pe atît subțindu-se, din ce în ce mai vulnerabilă, pieritoare; dar cum? Finalul poemului goethean, cu nimic mai puțin senin decît al operei *Faustul fermecat*, dar mult mai amplu, presupune moartea ca supremă justificare a parcursului. Odată cu dispariția viului celular, Faust-Eros atinge bolta Eternului Feminin în al cărui curcubeu se risipește regîsîndu-se. Îl primește acolo nu Elena, semn al artificului, ci Margareta, născătoare, semn al cosmosului la infinit generator de lumi. « Iubitu-mi de-altădată, / Acuma fără pată, / Se-ntoarce îndărăt. » Închizîndu-se, cercul se deschide. Cercul: o constantă a spațiului faustic.

DISTANȚA

Capitolul precedent anticipează mult și este hrănit cu toate cîte s-au adunat în jurul inițiativei de a crea o imagerie, nu expansiune a imaginației în contact laic cu textul, ci expansiune a imaginației în reculegere sacră față de altceva iconice ale lumii. Fiind în respectuos dezacord cu desenele lui Delacroix (ilustrații la *Faust*), înțelesesem că nu voi putea merge familiar, braț la braț cu poemul, ci că va trebui să intru în atitudinea hieratică a celui care operează, asumîndu-și riscul devitalizării. (Deși în planul artei hieratisme și vitalitatea nu se exclud. Hieratismul înseamnă o anume distanță și o anume verticalitate, dar la acea distanță și în jurul acelei verticale se pot aglomera factorii senzuali: vezi mozaicurile de la Ravenna, vezi arta egipteană, arta arhaică greacă, arta coptă, arta neagră etc., formă și culoare, calități tactile și luminoase.) Avînsînd în *Faustul* său, Goethe însuși cîștigă tot mai multă distanță și obține astfel un orizont vizionar din ce în ce mai amplu și mai ciudat¹. Colajul, care este o tehnică senzuală prin excelență, este și produsul unui ochi « rece » evaluînd conceptual materia; Duchamp apare ca un spirit absolut hieratic privit mai ales după impresionism și înaintea artei gestuale

PRIMELE ÎNCERCĂRI

În timpul ezitărilor faustiene lucrăm « Portretele Medeei ». Ștefan Aug. Doinaș întrezărea în profilul rudimentar și totodată născător de forme al Medeei un spațiu posibil Mumelor goetheene. « Cobori atunci ! ori suie ! e tot una / Dar smulge-te din tot înfăpuitul / Spre-un limb de plămuzii ce nasc într-una ! » — un spațiu ontic-poetic, mișcarea între informal (irațional) și formă (rațional)².

Mă aflam încă dinaintea marelui poem și al noianului de informații adiacente. Nimic nu mă ajuta să trec peste înspăimîntătorul masiv, nici măcar ironia lui Thomas Mann la adresa lui Goethe, monumentală și fără-apel sudată pe obiectul ei.

După Medeea, mit corespunzînd prin elementar unei felii de substanță, după această experiență în care angajarea nu avea cum fi altfel decît a celui care edenice își îngăduie un gest, în fața mitului goethean melcul trebuia să se retragă și să parcurgă înăuntru, nevăzut, spirala cochiliei de cultură. Trebuiau înregistrate molecu-

FAUST: Mustind de taine-n plîină zi / Natura de sub văluri nu vrea să se arate, / Și tot ce-n spirit ea nu-ți limpezi / Nu poți să-i smulgi cu clești și aparate.

vv. 672—675



¹ Convorbirea cu Eckermann, 17 februarie 1831: « ... Prima parte este aprcape în întregime subiectivă. Totul a pornit de la un individ mai pătimas, un dar-obscure care pare să facă plăcere omului. În partea a doua, însă, nu mai este aproape nimic subiectiv, aici apare o lume mai elevată, mai largă, mai lipsită de pasiune, și cine nu s-a străduit în viață și nu a trăit ceva deosebit nu va ști să se descurce ».

² Vezi ediția comentată din 1982, nota de la p. 512 și v. 6216.

lele și printr-o ușoară atingere trebuia aflată sonoritatea lor. Mai degrabă starea de studiu decît cea de creație (deși, în fapt, separarea nu se produce niciodată cu netezime).

Momentul dezlegării s-a realizat prin motivul «Philemon și Baucis» aflat către sfîrșitul tragediei. Este vorba de episodul sacrificării în numele Faptei a celor doi soți bătrîni, Philemon și Baucis. Atacam acest episod înaintea altora, minată poate de simpatia față de inocența și încăpăținarea dezarmată a victimelor, dar și pentru că acolo găsisem posibilitatea de a prelungi în mod firesc formele medee. Căci îi vedeam pe Philemon și pe Baucis ca pe două mîglidețe fără chip, îngemănate printr-o îndelungată conviețuire, rămase de cînd lumea, dintr-un timp al lutului, vremea primelor orante. Ca să-mi fie dat (după ce încheiasem lucrarea la *Faust*), aflîndu-mă în Creta, între muntele Ida și Marea Libiei, să aud glasul gingaș al ubicuității, undele încrepărunse într-o nemărginire.

ECKERMANN: Numele Philemon și Baucis (...) mă duce pe coasta frigiană și îmi cheamă în gînd vestita pereche din antichitate. Totuși scena noastră se petrece în vremurile moderne și într-o ambianță creștinească.

GOETHE: Philemon și Baucis ai mei (...) n-au nimic comun cu perechea aceea vestită din antichitate și nici cu legenda creată de ea. Am dat perechii numele acestea doar ca să accentuez caracterele lor. Sînt persoane în împrejurări identice, așa că numele identice sună cum nu se poate mai bine.¹

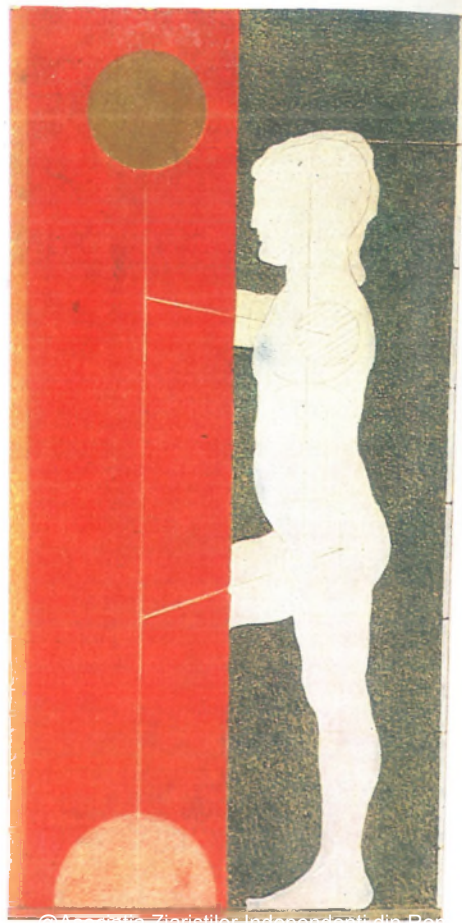
Iată un moment în care *idolul cultural* se suprapune *idolului de cult*. Coincid printr-o linie de contur și prin *golul* care absoarbe proiecția, fie istorică, fie ea sacră. «Numele identice» — Numele corespunde unui grafism al limitelor în care detaliile se dezvoltă prin fervoarea imaginației. Idolul, icoana se încarcă, devin din ce în ce mai concrete, mai tixite în interiorul și exteriorul marilor conture, cu cît credințele se îndepărtează de ele însele, cînd nu mai există nici bagajul, nici forța de a umple mental o formă succintă, cînd omul nu se mai cutremură la simpla rostire a Numei. Or, *Faust* marchează un moment de fervoare și astfel se implantează și în epoca noastră tensionată de aceeași patimă. În icoanele culturii, pentru a obține existența plenară a obiectului, îmi ajung conturile ce-l enunță. De aceea tragedia goetheană nu poate fi ilustrată (adjectivată), nu pot desena un «*îlăt cum*» ci, după sugestia lui Goethe însuși, trebuie să desenez un «*îlăt ce*». Ca și tragedia antică, *Faust* nu îmi rămîne ca «literatură», gest laic, ci ca mit, gest sacru prin care se instaurează o lume, metaobiecte (eroul, apariția, elementele, divinitatea etc.) articulate conflictual și vizibil; o imensă jucărie scenică, fie ea scena cosmică sau scena teatrului.

TIPARUL

Reducție pe linia ce înscrie forma în spațiu, contur, Margareta și Eiena puteau sta alături fără handicapul excesului de atribute care produce redundanța stilurilor

¹ Convorbirea aceasta se verifică printr-o notație din *Jurnalul* lui Goethe, 9 aprilie 1831: «Philemon și Baucis și înrudirile lor foarte plăcute».

FAUST: Tu, duh sublim, mi-ai dat, mi-ai dat de toate, / Ce ți-am cerut.
Nu în zadar obrazul / De flăcări înspre mine l-ai întors. / Mi-ai dat Natura
grandioasă ca imperiu, / Putere, ca s-o simt, și să mă bucur.



și aparenta lor incompatibilitate. Prin scena « Philemon și Baucis », dinspre sfârșit către început, tragedia a cîștigat o unitate organică; devenea abordabilă.

Mai utilizasem tiparul; și încă la modul cel mai artizanal. Medeea s-a confecționat de fiecare dată (litografie sau textil) prin aplicarea « patronului » decupat în carton. Abia în ultima etapă, cînd am trecut la *Exerciții medeece*, m-am eliberat păstrînd doar gestul deprins în trasarea ovoidelor, un gest care însemna amintirea (uitarea) a ceea ce numisem « Portrete ale Medeei ». Însă profilul magicienei creștea dintr-un tipar inventat, o formă anistorică. Pentru *Faust* însă, tiparele trebuiau concepute într-un sol de cultură. (Și aici delimitarea e oarecum fortuită: în epoca noastră se mai poate vorbi de forma absolut genuină? Și forma livrescă nu constituie de-alteia ori canalul prin care ies la suprafață visele inocenței?)

Așadar tiparul nu este rezultatul unei proiecții imediate. Iar atunci cînd o formă revelată se impune ca tipar, înseamnă că acea formă s-a rupt de condiția ei primă ca să se întoarcă asupra-i cu o tiranică și incitantă autonomie. Și am învingerea că *Medeea* n-ar fi fost credibilă dacă în ipostazele ei nu și-ar fi divulgat tiparul (în-variantul).

Tiparul răspunde unei esențiale nevoi de confort, a gîndirii și a ființei în totalitate ei. Tocmai de aceea tiparele se manifestă cu eleganță. Coborlto în imagine, manipulate și creator parazitare, ele transpar, cum cerul soarelui prin nori, difuzînd o lumină ironică. Fructele culturii se coc la această lumină.

« Iată o reproducere cu titlul *Noul mod de viață al lui Tatlin*; îl prezintă pe artist îmbrăcat în costumul de lucru funcțional, proiectat chiar de el — alături avem și decupajul modelului, tiparul. Soba a fost concepută în anii grei 1918—1919. Tatlin urmîrind să obțină un maximum de randament termic cu minimum de carburant. » (Explicația provine din nu știu ce album.) Această imagine compusă din parcele mi se pare exemplar goetheană, faustică: artistul — verticală distanță — și-a îmbrăcat creația, « costumul funcțional » purtînd amprenta pitorească a vieții, culete rezultate din mișcare; în spatele acestei « icoane » se află construcția, o sobă făcută parcă din cuburi și ale cărei proporții vădesc monumentaltate; dedesubt, o formă accidentală, poate pulpana ruptă a unei tunici, căreia i se opune desfășurat tiparul « costumului funcțional »; în dreapta sus, apare din nou artistul aproape în aceeași atitudine: și-a « sigilat » opera și nu i-ar fi străine cuvintele lui Goethe, «... pînă cînd am considerat că e momentul să strig: închei-deți canalul de irigație, cîmpurile sînt sătute. »

Din compoziția rebusistă a imaginii citate iese la suprafață raportul dintre forma irațională (reductibilă) și forma rațională (irreductibilă): analogic, dintre *Margareta* și *Elena*, dintre apă și dig, dintre un detritus textil și tiparul de haină, dintre haina purtată și tiparul ei. Acest raport și coabitarea în același cadru a termenilor lui s-au înscris în memoria atelierului și așteaptă.

JUCĂRIA VENEȚIANĂ

Privind peste umăr știu că transform. Unele desene de la începutul abordării lui *Faust* și unele lucruri aflate în atelier și intrate atunci în hora faustică punctează disparat această privire întoarsă.

De pildă jucăria cumpărată în strada Merceriei la Veneția, acum cincisprezece ani: doi acrobați de carton a căror înălțime nu depășește 12 cm., al căror decupaj e identic, ale căror picioare și brațe sînt articulate pe trunchi; brațele, fiind croite dintr-o singură bucată, leagă cele două trupuri și, în locul în care se presupune că acrobații se țin de mînă, un cîrlig fin prin care trece un fir lung de ață crează cumpănă; ei se mișcă atunci cînd li se transmite o smucitură ușoară prin firul mane-



MEFISTO: De ce-ai lăsat-o pe frumoasa față / Care-ți cînta, dansînd cu-așă căldură?

FAUST: În vreme ce cînta frumos, deodată / Un roșu soarece-i ieși din gură.

— 4176 — 4179

vrac de la capete. Ca în orice pirghie simplă cu brațe egale, mișcările sînt cuplate. Cînd un acrobat coboară, celălalt urcă, și prin faptul că picioarele sînt și ele articulate, mișcarea se ramifică, devine neprevăzută și credibilă, o fantasmagorie. Desenul acrobaților, conturul și sumarele indicii ale feței derivă evident dintr-o producție de serie: ștanță (tipar) și imprimare mecanică. Culorile sînt conforme mișcării, complementare: roșu și verde (decolorate, roz și vernil). Într-o bună zi, această pereche atît de vie în economia ei a apărut ca o eventuală figurare a cuplului Faust-Mefisto. Totuși, acrobații s-au dovedit prea săraci în posibilități combinatorii; i-am păstrat topii în ideea tiparului și în ideea cumpenii din unitatea Faust-Mefisto, precum și în atmosfera de teatru popular, de truc derizoriu și fascinant.

MATERIALITATE, CULOARE

Stabil în contur, tiparul e gîndit simultan într-o netezime, într-o materie — fie ea tablă, stofă, piele, mătase, hîrtie — care nu a suferit încă viața, fără cute, «abstractă».

Aș fi putut oare concepe un tipar colorat păstos, carnal, cu tușa gestuală, lirică, patetică a unui Van Gogh sau brută a unui Dubuffet? Dar îl puteam gîndi ca formă materializată imaterial sub penelul italienilor din Quattrocento, în luminizitate și transparență. Nimic mai potrivit aspirațiilor faustiene — goetheene — acelor ochi care, pentru a ajuta pașii pe pămînt, caută necontenit cerul descris în curcubeu.

Deci culoarea: neapărst colorați, adică «turnată» în contur, în linia desenului; ceea ce s-ar numi și desen colorat. O tehnică «infantilă», dar pe care o descoperim și în plafonul Capelei Sixtine, unde artistul colorează desene sculpturale. O tehnică de cînd lumea, căci ea denunță faza originară a instaurării obiectului — cînd faptul se produce conceptual, în doi timpi (și nu intuitiv, simultan) — prin înscierarea lui în spațiu (întîi contur-linie) și apoi prin descrierea lui (culoare și valori tactile).

Cînd Matisse a afirmat că orice contur își poartă culoarea, el se afla mult după impresionism și totuși nu suficient de departe. «În lumina acestei crudă» — ar zice el — «îngă masa portocalie, nudul pare albastru». E o libertate refuzată textului faustic, unde culoarea e angajată într-un sistem de simboluri; în acest caz ea urcă din paleta moștenită a miturilor ca dintr-o heraldică. Lectura lui Jung (titlurile indicate în bibliografia traducătorului, *Faust*, Univers, 1982) m-a ajutat să susțin cromatica prin datele gîndirii simbolice. Ceea ce, ca om de știință, Jung sistematiză în analize minuțioase («Psihanaliză și alchimie») a constituit pentru mine un plan terț de la care simbolul goethean căpăta o existență vizuală complexă.¹

¹ Nu avusesem încă sub ochi *Teoria culorii* («Goethe's Colour Theory» arranged and edited by Rupprecht Matthaei); încă unele coincidențe nu-și găsesc explicația decît printr-un citat din această «miraculoasă» carte:

«915. După cum s-a arătat de la caz la caz, fiecare culoare produce o impresie distinctă asupra spiritului, intrînd se adresează dintr-o dată și ochiului și sensibilităților. Prin urmare, culoarea poate fi întrebunită pentru anumite scopuri senzuale, morale și estetice.

916. O astfel de aplicație, fiind în întregime coincidentă cu natura, poate fi numită simbolică, atîta timp cît culoarea va fi întrebunită în conformitate cu efectele ei și își va fi exprimat sensul. Dacă, spre exemplu, roșul pur a fost acumat pentru a exprima marea, nu încape îndoielă că acest lucru va fi acumiat ca un simbol corect și expresiv.

919. Cînd diferența dintre galben și albastru este înțeleasă în profunzime și mai ales cu intensificarea ei în roșul prin înțelesul căruia călășile opuse tind unele către altele și devin unite într-o treis, atunci, firește, o misterioasă interpretare se sugerează de la sine: cîci un sens spiritual poate fi conectat cu aceste fapte; și cînd aflăm cele două principii separate producînd verdelile pe de-o parte și pe de altă parte roșul în starea lor cea mai intensă, noi nu ne putem împiedica a gîndi în primul caz la pămînt, în cel de-al doilea la cereasca manifestare a lui Elohim».





FAUST: Mai mult e-un gest al tău, ori un cuvânt, / Ca-nțelepciunea-ntregului pământ.

vv. 3079 – 3080

Venus «citată» din opera lui Lucas Cranach cel Bătrîn, pictor contemporan (sec. XV–XVI) cu Magister Georg Sabellicus Faust, omul care stă la originea mitului faustic.

Goethe se inițiasă în practici ezoterice; acestea au trezit în desprinderea senectuții goetheene «amintirea» unor date străine memoriei: ierarhii și muzici, culori. Privită în totalitatea ei, tragedia se dezvoltă ca un mister, un spectacol al transformărilor progresive, pe de-a-ntregul artificial, dezvoltarea și legarea unor teme prescrise. Urmărind «rețetele», culoarea, condiționată astfel ca într-o icoană, s-a mișcat cu o libertate misterioasă. Dincolo de reperele livești s-a deschis, nu știu cum, un spațiu nenumit (peste cel al tragediei) absorbind valori de culore-lumină și materie imaterială, refuzat în aceeași măsură efuziunilor cât și punei cerebralității; o boltă cuprinzătoare de timp însemnat prin infinite zodii și din ea s-a revărsat plăcerea desenului pentru *Faust*.

Doi inși diferiți, dar în egală măsură foarte sensibili, au exclamat, unul: «ce frigide sînt aceste desene!», celălalt: «ce senzuale!».

ORIZONT IMAGISTIC

Mă apropiam de muntele faustic depărtîndu-mă și departe fiind mă trezeam aproape. Încercam să refac escaladarea și încercarea aceasta nu era dect pieseta mea despre un Goethe scriind la *Faust*; încercam să ating creasta, adică să am pentru o clipă măcar certitudinea că orizontul meu imagistic tinde către orizontul livresc ce se rotea atît de vast și de populat, atît de laborios în intricarea timpilor și spațiilor cuprinse. Priveam escaladarea muntelui faustic de către poet ca pe o dublă biografie, cea a lui Goethe și cea a lui Faust, geniul ascuns al muntelui. Încît, proiectat fiind în personajul său, Goethe coboară în abisuri proprii, se cățăra pe propriile-i creste, turbura grohotișul care era al său. Faust îi fusese pretext. Mefisto la rîndu-i pretext pentru Faust. În acest joc de cercuri concentrice, relația subiect (centru, Goethe) — obiect (arie, perimetru, Faust / Mefisto) se păstrează și în întregimea ei devine un obiect al meu. Astfel Goethe intră ca personaj în tragedia sa; biografia lui, ca și biografia lui Faust, se integrează mitului; momentul lui istoric, ca și momentul istoric al lui Faust, funcționează deopotrivă în corpul tragediei.

Tragedia nu putea fi lipsită de icoana feminității germanice, cea care, existînd, a căzut și sub ochii lui Goethe. Exemplară femina pictată de Cranach, trupuri plătite, și, prin nu știu ce detaliu (bereta roșie a unei Venus din muzeul Borghese, la Roma, sau vâlul imperceptibil, devoalant), prin nu știu ce proporție ciudată (talii foarte lungi, încheieturi strângulate), trupuri ademenitoare. Nu este aceasta icoana fără inocență a Margaretei, o elfie neîndoielnic luminată de ochiul lui Faust și al lui Mefisto? «Cîta» din Cranach, reproducere de carte poștală, a fost inclus seriei de desene prin câteva artificii. Contaminată, pictura se retrage în conture. Această Venus de Cranach stă acum în galeria de forme-tipare ce ipotestiază feminitatea. Din imagine-ce-zezumă devine astfel o formă-ce-asumă, recipient și generator de sintagme. Am dat și alte citate din pictura de epocă. Pentru a face să trăiască mai teribil artificial sintagma Marte-Wotan, i-am creat un contrapunct ce fixează momentul cînd ar fi avut loc episodul războinic din Faust; am utilizat un desen de Salvator Rosa, un soldat medieval sprijinit în lance; liniile compoziției, foarte evidente, conduc spre angulozitatea goticului; prelucrate într-o construcție geometrică, ele au făcut posibilă ogiva și iată soldatul captiv în spațiul specific epocii sale.

EUPHORIA

El ia diferite forme, mai mult sau mai puțin transparente, se compune din suprapunerea multor vizuini; el este cheia de boltă a tragediei, căci el, cu fiecare apariție, este plodul zămislit lumii de către energia eliberată din cubul-laborator.



FAUST: O clipă doar să mai privesc ca zeii / Colo-n oglindă chipul minunat /
vv. 2599—2600



MEFISTO: Nu ! Nu ! Modelul însuși al femeii / Ai să-l zărești curînd întru-
chipot.
vv. 2601—2602

Pe Wagner, rămas în interiorul recipientului, îl regăsim steril și osificat, pe cînd Faust pîrîindu-și-l pe Mefisto (a fi și a face orice) iese și devine Eros, energie zămis-itoare. Wagner îl fabrică pe Homunculus, în timp ce Faust plodeste cu Margareta, și a lui Euphorion totodată. El este o fiolă («artificiul cere loc închis») în care se ating dar nu se contopesc, nu-și află chipul («...duce lipsă sub aspect palpabil...») în mare, în plasma lumii («Tot ce e viu se naște-n umezeală»). Pionjînd culus, îndrumat de Thales (deținătorul principiilor lumii) și de Proteu (laborantul trebuia să-nceapă), de la stadiul microorganismelor («întîi în măruntșuri te aplici/ tronul ei subcavatic, Homunculus iese din treaptă-n treaptă/ Te și, foc, realizează împreună cu apa sinteza supremă (Sirenele: «Domnească, deci, slavă apei! și scînteie! / Și-aventurii fără seamă»)». Homunculus anunță ca un ver- sal post rem. Esența individualității se află la mijloc, compozit în mintea lui Goethe lului invariabil menit pieirii; Căci Dorul nu se poate curma în paternitate. Privind încă o dată tragedia dinspre sfîrșitul ei, plodul ucis al Margaretei, Băiatul-căruta- rentă, Homunculus, Euphorion, și la urma urmei însuși Faust — copilul născut împletit din cultură și vis creează un joc cu ale cărui reguli se trece prin straturile o plămăuire supranaturală stă în fața Băiatului-cărutaș, efeb butaforic de carnaval, și opune precarității acestuia (alb de zinc = ipsos, statueta iefină) forme și sub- discursuri transcluide, traversat de și încapsulînd în orizont unde albastru și roșul au intenția să refacă în atingerea lor momentului cînd homunculus eliberat își află chipul, foc spermatozoidul răspîndit în apa uterină a începutului. Purtător își află aproape de limita anulării trăsăturilor, Euphorion e făptură din ipsos (carnavalul faustic persistă) ca și din eșantioane de apă, foc, aer și lumină. Lipsește pămîntul. Pămîntul aparține Margaretei; el e figurat ca treaptă într-una dintre emblemele feminității: în dreptul coapselor un strat brun-verzui ce cuprinde grădina labirin- tică, vîntrele experienței telurice. Am așezat silueta cosmică a femeii, tiparul tra- i-am împrumutat proporțiile nudului pictat: după Cranach (descrisă mai sus) și trebuie pentru ca disparitația să nu fie flagrantă ci neliniștitoare și din interogație să la ființă unitatea cosmic-istoric, nervul mișcării faustice...

Scurta existență a lui Euphorion ilustrează întreaga problematică a manieris- mului, de la altitudinea goetheană și, dincolo de aceasta, de pe firamentul artis- ticești în general. Euphorion este simbolul irepresibilului fără de care actul creației n-ar avea loc. Scria Hocke: «În nici o altă operă de artă a Europei —



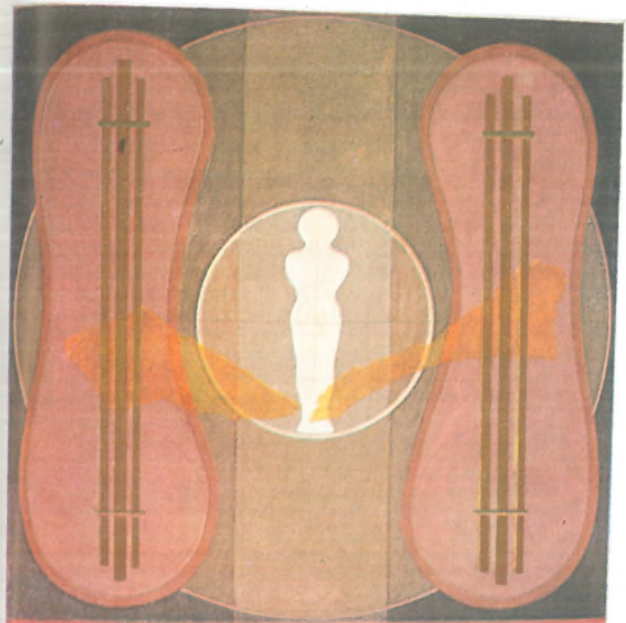
«Euphorion — răspuns Goethe — este o ființă alegorică, și nu un om. Ei personifică poezia, care nu se leagă de nici o epocă anume, de nici un loc, de nici o persoană.

ECKERMANN, 30 decembrie 1829

în afară de capodoperele lui Virgiliu, Shakespeare, Calderon, Rembrandt și Goethe (Faust II) — nu se găsesc reunite altele elemente « clasice » și « manieriste » ca în *Divina Comedie* a lui Dante. S-ar putea deci spune, oare, că *suprema* valoare artistică ar consta într-o apropiere a celor două gesturi originare (și nu într-o imposibilă unire)? În cîntul 33 din *Paradisul*, Dante ne descrie cum îl vede în cele din urmă pe Dumnezeu: « Luce eternă », un izvor de lumină vesnic clocotitor. El « are » deci o vedenie, dar nu vede nici un « chip », ci un orbitor belșug de lumină, de-a dreptul o orbitoare « abstracție ». Însă: în « adîncul » acestei lumini (« nel suo profondo ») el vede cu încordare supraomenească, depășind, unite în iubire, « vidul » acestui belșug de lumină: esența și felul de a fi și facerea lor. Iar apoi i se arată « trei cercuri în trei culori diferite, totuși de aceeași natură ». Dar tocmai ca un « geometru » care se străduiește să rezolve cvadratura cercului, el nu izbutește să cuprindă în simetria acestor cercuri « imaginea originară » percepută vizionar. « Forma » și « abstracția » sînt numai mijloace ale cunoașterii. Ele nu pot fi unite. Începe oare Dante să deznădăjduiască? Vrea Dumnezeu să-i scape? O altă cunoaștere pune brusc — ca un fulger (« un fulgore ») stăpînire pe el. Deodată, într-o cunoaștere prin iubire, el înțelege, cuprinde totul. Ultimul vers din *Commedia* sună: « Iubirea ce mișcă soarele și celelalte stele », « L'amor che muove il sole e l'altre stelle ». Lumea de azi, arta de azi, omul « problematic » de azi și cel așa zis « armonios », « ordonat » în sine, — se află oare în fața unei dileme asemănătoare? Îl va lovi oare, pentru a-l elibera de ea, « fulgerul » nimicerii sau acela al iubirii? (*Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, 1973, p. 368).

Hocke analizează (*Manierismul în literatură*, ed. Univers, 1977) atitudinea lui Goethe față de manierism și observă « o oarecare discrepantă între ceea ce poetul înțelegea prin manierism — reducîndu-l la fenomenul negativ de manierare « o abstracție neizbutită . . . » sau la conceptul de manieră, « pămădirea unui limbaj, program stilistic » — și, pe de altă parte, ceea ce poetul practica manieristic în opera sa. « Goethe și-a permis el însuși nenumărate manierisme (partea a II-a a lui Faust), dar — chiar la adînci bătrîneți, cînd jongla în mod suveran cu toate formele literaturii europene ale vremii — « frumusețea » a rămas pentru el « manifestarea unor tainice legi ale firii ». « Ideea », recunoaște el, « ne poate transpune într-un fel de demență ». « Observarea naturii » — dintr-o perspectivă aproape divină — ne salvează de asemenea excese. În cele din urmă, el ocolește această problematică, de care a fost conștient toată viața, cu un umor de o « înțelepciune » cam suspectă. Acolo unde tensiunea dintre « natură » și « idee » începe să i se pară nellinsititoare, el se « refugiază » în « sfera poeziei » și « înnoiește » un vechi cîntecel cu un pic de schimbare: « So schauet mit bescheiden Blick / Der ewigen Weberin Meisterstück ». (Priviți dar cu modestă căutătură / A vesnicei maeștre țesătură) (cf. *Vollständige Ausgabe letzten Hand*, 1833, vol. 49, p. 62). »

La 15 iunie 1981, cînd abia se închisese expoziția « Portrete ale Medeei » și zăceam bolnav de rubeolă, suferind concomitent și de-o spuzeală cerebrală datorită lui Faust, notam în jurnal: « Mă chinuie Faust. Pe urmele lui am ajuns la Daedalus, deocamdată în *Portret al artistului la tinerețe*: « Și de-a lungul erelor, oamenii își înălțaseră privirile în înalt spre zborul păsărilor, ca el acum. Colonada deasupra-i îl făcu să se gîndească la un templu antic și bastonul de frasin pe care se sprijinea obosit, la bățul curbat al unui augur. Un sentiment de teamă în fața necunoscutului fremătă în inima oboselii sale, o teamă de simboluri și prevestiri, de omul-goim al cărui nume îl purta, cel care evadase din captivitate planînd pe aripi împletite din răchită, de Toth, zeul scriitorilor, scriînd cu o treștiie pe o tăbliță și purtînd pe capul lui îngust de ibis cornul lunii. » Apoi: « . . . un înger sălbatic îi apăruse, îngerul tinereții și frumuseții muritoare . . . furtunos săi deschidă într-o clipă de



EUPHORION: Moartea-i acum / Singurul drum: / Azi toți aud porunca ei.

vv. 9888 — 9890

extaz portile către căile toate de-a greși și-a se înălța. Doamne! Să trăiești, să greșești, să cazi, să izbindești, să crezi iar viață din viață!» (Vocea lui Goethe-Faust?)

Apariția cit și agitația copilului Euphorion (vezi nota ediției din 1982, pag. 571) evocă, în spiritul mitului și al alchimiei, figura complexă a zeului Hermes. Acesta, sub denumirea de Hermes Trismegistos se confundă cu Toth, zeul lunar al egiptenilor, zeul scriitorilor, zeu-lobos sau Cynochehal¹. Ca energie făuritoare, Hermes simbolizează magistratura trasului inițiat, ca Psychopomp, el îl constituie capătul; depozit închis — hermetic — în care se pătrunde pe căi esoterice.

Printr-albumele atelierului se află, pus la vedere, catalogul expoziției de artă egipteană, în special funerară, deschisă acum mai mulți ani la Muzeul Republicii. Pus la vedere, pentru că reproducerea sînt relevantă în ceea ce privește comunicarea dintre forma coruptibilă și forma incorruptibilă. Destul de modest, catalogul conține o mare problemă a artei, a existenței în general. Pentru Faust a servit în mod direct: m-am fixat la o anume imagine, tăpicele de carton care erau aplicate viitoarei mumii după ce i se jupea pielea tăpii. Ele au aerul unor obiecte de cult funebru și în același timp sugerează un instrument muzical arhaic, un fel de liră; echivoc în care, provocată, urcă figura zeului și odată cu ea Euphorion ca Hermes Psychopomp. Misterele nu trebuiesc atinse; demolîndu-le masoneria, creăm o deschidere prin care vom trece și vom plăti.

CARCASA, MONTURA ȘI DIN NOU «FLAUTUL FERMECAT»

Ori de cite ori îmi apropiam în gînd corpul ce avea să conțină textul tragediei — cartea — mă trezeam în fața unei scene. Faust este neîndoielnic locul unui spectacol (Goethe însuși comentează acest lucru și cuvîntul *fantasmagorie*² — pentru efectul scenic — și este familiar). Nu orice formulă literară-dramatică trece instantaneu pe un podium. În tragedia Faust există o pulsație interioară la care totul concurează și care creează platforme din ce în ce mai vaste, unde pe lingă atîtea întîmplări avem impresia că multe se mai pot întîmpla.

Urcînd scara experiențelor, Faust pierde neconștient din sine și treptat devine el însuși o scenă, o deschidere, care cheamă, determină, dar a cărei mișcare nu se percepe — ca și mișcarea cosmosului, pentru ochi un hău neclintit — decît prin circulația galaxiilor cuprinse; Mefisto se află în această vacuitate din interiorul căreia acționează conform rotirilor ei. Faust este un tipar spațializat, o carcasă a cărei expresie rezultă din perspectiva ei abruptă, ca și din plasarea ei cu fața cînd spre pămînt, cînd spre cer, cu creștetul spre noi, cu picioarele îndreptate către un orizont absent, totul în contradicție cu planeitatea consecventă a cadrului.

¹ Goethe și-a înțeles cu exaltare inițiată a manierismului la nivelul metafizicii (mitul ca depozit de arhetipură) — de unde «*ideea ne poate transporta într-un fel de demență*» — cîi și la nivelul modelului (egiptomania secolului al XVIII-lea); atunci se reînvia marea Romei antice și cu ea rafinamentul helenic, colorat nu rarori de egiptianism: Astfel, pe continentul nostru, valorile Egiptului antice apăsău încă odăi incitante și cotodăi liber-familare.

² Goethe lui Wilhelm v. Humboldt, 22 oct. 1826: «Este vorba de una dintre cele mai vechi idei ale mele, bazată pe tradiția locului de păpuși în care Faust silește pe Mefisto să-i procure pe Elena pentru un neam. Am lucrat din cînd în cînd la aceasta, dar bucura nu putea fi terminată decît dintr-o seamă de simplită de 3000 de ani. cînd a avut loc, anume de la pierrea Troiei pînă la cucerirea lui Platonighi. Într-un sens mai înalt, aceasta ar putea fi luată și ca o unicate de timp; unitatea locului și a acțiunii sînt, în schimb, respectate, chiar și în sensul obișnuit, cu toată strictețea. Ea apare sub titlul: Elena. *Fantasmagorie clasic-romantică. Interludiu la Faust*» (Faust, ed. Univers, 1982).

Faust își denunță golul interior atunci cînd orbeste; atunci, în angosa bilanțului¹, învelșul se retrage și în locul inimii se deschide rotund o noapte în care dorim² nu încetează să absoarbă prin pilni transparente. Orb, întinericul acordă viziunii suprema libertate (forță)³.

E momentul sfîrșitului.

Mulțime, diversitate; tiparele, carcasa, culoarea și suprafața paginii. Prin articuli tindem să recîștigăm natura — mai bine zis întregul.

Cupola Bapisteriului din Florența e înțesată de numeroase scene, diferit executate, mozaicuri fiecare cu alt conținut și cu alt ritm compozițional. Totuși efectul nu este haotic: datorită coeficienților generali ce reprezintă epoca (sec. XIII) și mai ales datorită unei convenții, rețeaua de chenare delimitînd și legînd în același timp scenele între ele. La prima vedere aceste cadre apar ca ornamente. Plăcerea pe care ne-o produce este însă de ordin mai înalt; cu ajutorul lor ne aflăm locul față de întregul cupolei, căpătăm «senzația» simetriei, adică o formă de comunicare cu spațiul. Pentru că aceste chenare constituie o liniatură ce nervurează cupola geometric făcînd-o perceptibilă ca și un concret⁴, înglobează mulțimea mozaicurilor reducînd diferențele pînă la a fi simpte doar ca vibrația organică a imensei concavității.

Într-o carte, compozițiile sînt privite pe rînd în funcție de răsfoirea paginilor. Față de totalitatea către care tind, ele se resemează la condiția de secvență. Trebuie să strădăm ca timpul fizic al cărții să nu le risipească. Dacă pagina va funcționa continuu ca mediu general, ca aer unde se vor cuprinde laolaltă formule, tipografice și formele desenelor, atunci există mai multe șanse. În consecință, compozițiile nu se vor extinde pe întreaga pagină, ele vor fi circumscrie și așezate pe suprafața hîrtiei. Un succint inventar al recuzitei faustice va contribui și el la faza aceasta «artizanală» a travaliului. Retorca, globul de sticlă, fiola, caseta cu bijuterii, trepedul, la care să adăugăm, în gustul secolului al XVIII-lea, medalionul ca pandantiv și ca efigie intimă. Toate acestea sugerează o montură, o formă geometrică limitată cu mare acuratețe și cu un oarecare lux. Desenele vor adopta și ele montura; cu aceasta și prin egală consistență a suprafețelor lor, vor căpăta o autonomie de obiect și astfel vor fi încrustate în pagină.

¹ Faust: «Aveam numai dorinți; doar lor slujind, / Doream din nou, iar viața mi-a fost jind / Inviorat. Grija: Asem simțuri vii externe, / Însă beznă-n ei se cerne, / Și nu știe, din cununa / De comori să-și ia nici una.»

² «Bătrîni sînt desămănare prezenți în caracul orbului, deoarece culturile originare vin din țările soarelui, nefaste pentru ochii izbiți de o lumină prea crudă; mulți oameni își pierd vederea; orbul simbolizează în acest caz înțelegerea bătrînului. Ghicitori sînt în general orbi, ca și cum ar trebui să ai ochii închiși luminii fizice pentru a percepe lumina divină. Orbirea lor este unor pîdășii împușca de zei, ghicitori abuzînd de clarviziunea lor pentru a privi nuditatea zeilor sau pentru a ofensa în vreun fel zeii, sau a divulga secretele arcanului...»

³ La celfi, cîcătarea înseamnă o detașare pentru sacerdotu sau divinitate. Dar prin conștinșiere, un anumit număr de persoane mîșcă la răsărit deosebite dotate cu puteri vizionare sînt orbe. Și cînd încează de-a mai fi orbe, ele pierd darul viziunii.

⁴ Poate că viziunea interioară are ca sancțiune sau condiție renunțarea la facultatea de a vedea lucrurile exterioare și fugite. Aceștia indieni cred că po ajunge la iluminarea spirituală făcînd cu ochii un soare orbitor și fierbinte pînă ce pierd vederea. Orbul evocă imaginea celui care vede altceva, cu alți ochi, dintr-o altă lume: el este resimțit mai degrabă ca un străluc de căi a înfirm...» *Dictionnaire des Symboles*, Robert-Lafont, 1969 — Avuglie, p. 77.

⁵ Concretul, ca obiect, simbolizează în artă, rezultă dintr-o gîndire plastică ce operează cu forme geometrice; un concret nu reprezintă nici nu sugerează, el este. Pentru explorarea acestei noțiuni ce aparține acelor istorici artelor, vezi trimiterile din *Dictionarul Artei Moderne* p. 98; Constantin Prut, Albatros, 1982.

Compozițiile s-au disciplinat în anumite perimetre. Stabilirea acestora a decurs din necesitățile planului teoretic pe de-o parte (de ex. simbolistica formelor pitagoreice preluate de alchimisti) și pe de altă parte din chiar ființa materială a imaginii. În sensul tuturor sensurilor tragediei, cercul s-a impus dintru început ca formă dominantă: din cerc, înscris sau circumscris, pătratul; triunghiul apare ca element în interiorul compozițiilor, de pildă el este suportul și perimetrul carcanei lui Faust; investit și el, dreptunghiul s-a dovedit necesar și pentru a sonoriza toate celelalte forme; de aceea trebuia să se acuze, foarte alungit, nici derivat din și nici proporțional cu dimensiunea zafului, contravenient dacă-l raportăm la formatul cărții.

Acum mai mulți ani am avut norocul să pot vedea *Flautul fermecat* în regia lui Ingmar Bergman¹. Doar aparent îndepărtat de cel care lucrase *Fragii sălbatici*, în *Oglindă și Tăcerea*, Bergman a montat, în vederea filmului, un spectacol de teatru liric tradițional. Rezultatul, *filmul-spectacol-de-operă*; este o realizare ușor ironică și de mare tandrețe. Spațiul teatrului liric intrat de mult în conștiință, de la începutul erei moderne, poartă suficientă istorie ca să apară cu prestanță unui loc sacru, un sanctuar, dar și ca să devină un loc comun, degradabil; cineastul îl repoe-tizează prin mijloacele cele mai actuale.

De la început, la uvertură, Bergman construiește o ramă a spectacolului; el filmează sala — de proporții nu prea mari (baroc, rococo); filmează cortina care este grea și cu atât mai opacă și mai neclintită cu cît toate privirile spectatorilor sînt lipite de ea. Aceste priviri încheie conturul exterior al opere. În ele se citește așteptarea și, odată cu anticipațiile uverturii, un vis despre ce va fi; astfel por-tretele minunate și esențiale (gros-plan), bărbatul, femeia, copilul, tinerii, bătrînul, își topeșc vîrstele într-una singură: Adolescența. Aici îl regăsim pe Bergman psiha-nalistul pentru care timpul copilăriei și al adolescenței este oglinda cuîndată ce aruncă la suprafață în mișcarea apelor imaginea tulbură a vîrștelor pierdute. De altfel, opera ca gen — și mai ales *Flautul* — aparține adolescenței: sentimentele sînt cîntate.

Cortina se ridică și pătrundem în a doua ramă; aceasta se compune din elementele fizice ale scenei tradiționale: podiumul, culisele și flancurile pictate într-un stil naiv rococo, recuzită butaforică, pancarte pe scripeți etc. În interiorul acestui al doilea cadru ia ființă adevărata lucrare: la adăpostul unor clasice efecte teatrale se insinuează aparatul de filmat; el face trecerea de la privirea frontală, adaptată scenei, la unghiuri și perspective neobișnuite, la gros-planuri și decupaje în cadru; el realizează schimbarea — ca o părere — de la decor la natură și invers, el ne arată cum fața lunară a Reginei se transformă pînă ajunge o mască oribilă a morții; în medallionul pe care Tamino îl poartă la gît, aparatul dă viață, surs și gest portretului Pămînei etc.

Distingem astfel două atitudini. Una, cînd filmarea este oarecum enunțativă și creează teatrul liric ca spațiu concret și ca dispoziție morală — ramele concen-trice. Acestea sînt atît de solide, încît tot ceea ce se dezvoltă în aria lor prin a doua modalitate a filmului, invenția fantasmagorică (mobilitatea și trucajul cinematografic), nu scapă în afară și adoptă expresia unei performanțe liric-muzicale.

În timp ce, privind-o parcă de la distanță și cu un surîs ironic, forțează mașină-ria contemporană să dea tot ce poate, Bergman — chiar prin această manevră — o inte-grează spațiului teatral desuet pe care astfel îl reînvie, și cu cîtă exactitate nostalgică!

Lumina acestei amintiri a pîlpîit undeva în labirintul Încercărilor mele.

¹ Revin la *Flautul fermecat*, de data aceasta nu pentru afinitățile opereii lui Mozart cu tragedia goetheană, ci pentru a sublinia importanța de fond a ceea ce am numit montură sau ramă în trans-crierea «fantasmagoriei».



FAUST tresărind: Zvon blestemat ! Ce infamie ! / Mă sfișie ca un cuțit; / În față-i vasta mea domnie, / În spate — chin nesuferit, / Stridentul dangăt mi-amintește / Că-avutul meu e diavolesc !

vv. 11151—11156

EXCEPȚIELE

Au rezultat trei desene care se izolează; da și nu. Când am compus *Exuvile lui Euphorion* am avut în vedere exotismul episodului Faust-Elena-Euphorion, un spectacol în spectacol, un interludiu sub forma unui evident libret de operă¹, o combinație între teatrul antic (corul și unele personaje) și reprezentăția populară cu decurci ce se vor impresionante, dansuri și efecte piromantice².

De inspirație «fantasmagorică», acest desen al *Exuvilei*, privit acum în contextul celorlalte, se explică altfel: există în el participarea unor factori expresioniști și decorativi. Se vede că germele ascuns al istoriei au dictat ceea ce leșese la iveală și în formele-semne ale unui Kandinsky și în *Pasărea de foc* a lui Stravinski. Rima este de fond, căci aceștia doi crează — prin imagine și sunet — un spațiu ca s-a copt, exultant ca dragoste și moarte, transmis o stare euforică: «... În floral dărgate haine/ lată-l că apare iar./ De pe brate- plouă clipeuri, flutură panglici pe pieptu-;/ .../ Se arată în văzduh, vestimintele îl poartă o clipă, capul lui e înconjurat de roze, o diră de lumină lăsată-n urmă (Corul: Icar! Icar! Icar! Icar!)/ Ce chin îngrozitor). Un tinăr frumos se prăbușește la picioarele părinților; mortul pare o figură cunoscută, aureola se înalță la cer ca o cometă, vestimintul, mantaua, lira rămân pe pământ.»

Celelalte două desene, care și ele fac împreună — aparent — opinie separată, corespund unuia, *Prologului în teatru*, celălalt, *Prologului în Cer*. Aparent, deoarece izolarea lor este cea a oricărui enunț (și a *Prologurilor* față de restul tragediei); ca și schemele de pe capacul unui joc constructiv, aceste desene propun formele care vor fi manipulate în toate celelalte compoziții, cercul, pătratul, triunghiul și posibilitatea articulării lor în *meanisme organice*...

Jocul tragediei ultime — Dumnezeu-Mefisto mizid pe Faust (omul total) — și apoi trazeala (teatrul) ca reprezentare («... Pe scena-ngustă să mișcați din funii/ Întreaga scară Creățiunii/...») au condus la jocul formelor ultime — ale căror articluri și reținută încarnare plastică au intenția să producă într-un sens ontologic și-n același timp spectacular («fantasmagoric») o «aparatură»; desenul este mai degrabă *designul* anticipind obiectul esențial și totodată factice.

Lucrind pentru Faust nu m-am putut împiedica să gîndesc — în subtextul desenelor — o indicație de regie: ca proiecte, compozițiile ar putea conduce la scenografia spectacolului, chiar la personajele, personajele-obiecte, în plan sau în relief, apariții simple și structuri articulate nedisimulate.

Astfel, cu un decalaj pe verticală, alt cerc se închide: desenele toate împreună privesc de sus și cu tandrețe la momentul Faust ca păpușerie.

MAȘA DE LUCRU

O fabulă uzată: cum cineva se prinde într-un dedal, orbecăie și cum încetul cu încetul simte apropierea luminii; dar ieșirea conduce într-un alt dedal. Nu este vorba altă despre întinerire și lumină cît despre luminiscenta unor medii: focare de lumină, pinze de lumină, lumina lichidă. Un fel de a proiecta imageria pe ecranul fluturind al sugestiilor către și de la ea.

Toate acestea se petrec în mare parte la *masa de lucru*, cea care polarizează diverșițiile și disparițiile *Atelierului* continuu.

... Chiar în față, hirtia: satinată dar nu lucioasă, moderat absorbantă și groasă ca un carton, în schimb elastică și prea tandră pentru a suporta ștersături și reveniri, avînd marginile franjurate (obținută prin turnarea pastei în forme pe măsura colii), ea și-a impus condițiile. Am ales-o caldă, ușor galbui; tonalitatea ei a pus în valoare sensul albului utilizat în desene ca materie distinctă; a permis și existența auzului care, în chenare sau în compoziție, trebuia să confere imaginii un lux heraldic, alțier, în contrast cu prospețimea uneori crudă a culorilor. Pe această hirtie industrială «fanată», auzul și chenarele intenționau să conducă latura inovatoare a compozițiilor către fondul apercipit crescut în tradiția cărții miniate. Auzul nu este culoare; e o materie care se asociază podobolilor și mobilierului, e integrat obiectului care trebuie să aibă și să dă strălucire. Auzul a persistat în imaginea sacră atîta timp cît ea nu a devenit tablu; împreună cu lemnul pe care era aplicat, construcția un prestigios suport, ca suprafață, lumina celestă în care se decupau figurile. Desenele cărților miniate au căpătat prin auzul din cîmpul scenelor, din ornamente, chenare și aureole un plus de concretețe; pentru că auzul nu are posibilități imitative — cum au culorile — nu poate fi pictat și chiar atunci cînd într-un cerc el reprezintă soarele, auzul nu este altceva decît aceeași materie strălucitoare, egală mereu cu sine. În ordinea substanțelor, ca și cercul în ordinea formelor, auzul a deținut cele mai importante funcții în practicile esoterice și nu putea fi exceptat din universul doctorului Faust. Însă dincolo de acest argument ce aparține istoriei, ideea transmutației plumbului în aur persistă ca metaforă a trecerii de la ce este comun la ce este rar, de la brut la subtil, de la opacitate la strălucire și se așază în exerga mișcării spirituale de autodepășire, cu atât mai mult sub chipul lui Faust ca erou modern al acestei aventuri exclusiv umane.

(...)

Cînd povestesc toate aceste lucruri, desenele nu mai sînt ale mele; le-am pierdut într-un alt limbaj, în cuvinte. Poate că în viitor voi pierde și aceste cuvinte desedînd un alt Faust. Lucrăm o carte de călătorie pentru a hrăni iluzia că am putea reface sau prelungi *travaliul* care este o adevărată călătorie. Savurăm procesul unor exfolieri retrospective, tot atîtea deschideri cu riscul nimicirii. În această învolburare cînd graiurile noastre se-impletesc, nu facem altceva decît să descriem cîmpul care ne acoperă și ne livrează nouă înșine ca indivizi și ca umanitate. Ne aflăm la călcîiul lui Faust. El lasă în urmă o diră sincopeată. Să o privim ca pe condiția limită a artistului cînd îl cuprinde scriba de cele împlinice (ieșinul fustic) și astfel puterea naturii lui e pusă la încercare: se va trezi el încă o dată în focalul altor dorinți?

Sînaia — 21 X 82

Diapozitive color: OCTAVIAN STĂCESCU

HOMUNCULUS: Plutește așa de color-ncoace. / Si-aș vrea în sens deplin să iau ființă, / Nerăbdător, floa sa mi-o sparg.

www.7830-7832

¹ Notele ediției Faust, 1982, Univers, p. 571.

² În *Prințul proiect de prezentare* o «Elena» (1826) intitulată de Goethe «Elena. Fantasmagorie clasic-romantică. Interludiu la Faust», postul se referă la «vechii joc de păpuși». Ibid. pag. 402.

UN ANTI-FAUST

TANKRED DORST

MERLIN

sau

ȚARA PUSTIE

1 Prolog

Iluminat de o mie de becuri electrice, Hristos îl alungă pe zeii păgini. Trăsnete sfîșie cerul. Tunete ascutite. Lumina reflectoarelor scormonește în tinericul în căutarea zeilor păgini. Aceștia se prăbușesc din înaltul cerului în bezna de jos. Fug în păduri, se ascund în orașe.

2 Nașterea lui Merlin

Hanne gravida și fratele ei îl caută pe tatăl copilului.

Cineva strigă, cineva injură.

Un bărbat și o femeie se ceartă, după cît se pare bărbatul vrea să părăsească

Membru al Academiei Germane de Limbă și Literatură, dramaturgul, scenaristul și, mai recent, regizorul de film vest-german Tankred Dorst — cunoscut și publicului român prin piesa *Toller*, de remarcabilă acuitate politică, scrisă în 1968, anul mișcărilor studentești în Europa Occidentală (traducerea, în fragment, a apărut în Secolul 20 nr. 1/1972 sub semnătura regretatului L. Voita) — ne-a vizitat țara cu prilejul Zilelor Culturii din Republica Federală Germană. Întîlnirea a avut loc în cadrul unei serii organizate la Casa de Cultură a R.F.G., unde autorul a citit din ultima lui piesă, *Merlin*.

Ordine și utopie

Tradiția literară în care se înscrie piesa *Merlin* este veche, iar scrierile germani, mai cu seamă din secolul XVIII și de la romantism încoace (Arnim, Tieck .-.) au apelat la ea, ispitiți fiind de ceea ce ținea de domeniul originar al acestor legende din jurul Cavalerilor Mesei Rotunde — formarea unui mit istorico-politic pe de o parte, iar pe de alta figura lui Merlin, fiul Diavolului, înrudită cu cea a

femeia. Femeia se vaită. Un geam zăngăne. Cineva deschide cu violență o ușă. Cineva se prăbușește.

Apoi tăcere: Apoi o voce de bărbat:

— Nici măcar nu era balcon aici!

CLOVNUL (un tip grosolan, masiv, vine înăuntrul șchiopătând, se oprește, holbează ochii, VOCE DE FEMEIE (tipă): Unde ești?

CLOVNUL (Ciulește urechile, tac)

VOCEA DE FEMEIE (tipă): Unde ești? Unde ești?

CLOVNUL (tipă): Aici! (Aleargă iute în altă parte, se oprește locului, șteapăn, își ține respirația, închide ochii.)

HANNE (o uriașă gravidă, apare în locul în care clovnul a stat mai înainte, tipă): Unde ești? Nici aici nu ești!

CLOVNUL (tace, clipește, duce apoi minile în fața ochilor).

HANNE (ciulește urechea, tipă apoi strident): Unde-ai dispărut?

CLOVNUL (tipă): Aici! (Face un salt, se aruncă plat la pământ.)

HANNE (fuge într-acolo unde se afla o clipă mai înainte): Nu ești aici! Nu te văd!

CLOVNUL (tipă): Ba da! Mi-s aici! (Țișnește iute sus, vrea s-o steargă, se izbește cu capul de un pilon de fier, se vaită): Uh! S-a dus cu capul meu!

HANNE (fuge spre el, îl descoperă, tipă): Aici îmi ești! Ce bucuroasă sînt! Credeam că vrei să mă părăsești.

CLOVNUL (tipă): Nu, nu! Doar că eram dus pe gânduri!

HANNE (tipă): La ce te gîndeai?

CLOVNUL (tipă): La ce te gîndeam? Mă gîndeam, ce pacoste pe capul meu că am o soră atît de timpotă care nici mîcar nu știe cine-i tatăl copilului ei!

HANNE (tipă, smiorcîndu-se): Da! Da!

CLOVNUL (tipă): Iar eu trebuie să cutreier lumea de-a lungul și de-a latul ca să-l găsesc!

HANNE (tipă): Da! Da!

CLOVNUL (tipă): Cum arăta?

HANNE (tipă): Păi era beznă!

CLOVNUL (tipă): Barem a spus ceva?

HANNE (jubiland): Da! Da! Ceva a spus!

CLOVNUL (tipă): Ce-a spus?

lui Faust prin dubla origine: umană și diavolească. Pentru Tankred Dorst, motivul cavalerial, căutătorii al Graalului, funcționează așa ca principiu structurător al unei piese de mari proporții—care animă în acest spectaculum mundi deopotrivă personaje și teme ori motive literare (de la regele Arthur la Mark Twain, de la motivul faustic la cel al «vieții ca vis») — și totodată ca instrument al proiecției unei ample utopii politice a egalității între oameni. Situată la răspîntia a două lumi, una mitico-fantastică, cealaltă aparținînd realității imediate, piesa decupează un spațiu de «laborator», curățit de zgurii cotidianului ce induce în eroare puterea de judecată, în care se înfruntă cu dureroasă limpezime forțele Binelui și ale Răului. Nașterea lui Merlin este urmarea planului conceput de Diavol de a instaura prin acesta, în chip definitiv, domnia Răului pe pămînt. Merlin însă se opune și, aflat într-o simbioză de suflet cu regele Arthur, îl ajută pe acesta să inițieze utopia Mesei Rotunde, cu toate capacitățile lui de a cunoaște viitorul, el nu va putea să oprească mersul evenimentelor, iar ordinea edificată de regele

HANNE (tipă jubiland): Șoricel dulce!

CLOVNUL (arată spre un spectator): Ați spus așa ceva?

SPECTATORUL (clatină din cap în semn să nu.)

CLOVNUL (se vaită, pierzîndu-și orice nădejde): Nu-l vom găsi niciodată! Și cine să plătească alimentele! Vai, săracul de mine, de nu ți-aș mai fi frate!

HANNE (tipă, smiorcîndu-se): Văleu! Văleu!

CLOVNUL (tipă): Nu mai țipa așa, trebuie să dorm acum! (Se covrigește, încercînd să adoarmă. Privirea îi cade asupra altui spectator. Sare în picioare, se holbează îndelung la acesta.)

HANNE (tipă): Ce te-ai apucat?

CLOVNUL (tipă): Sst! (Îl arată pe spectator.)

HANNE (își holbează ochii, tipă): Ce-i cu tipul ăsta?

CLOVNUL: Sst! Ia descrie-l pe cel ce te-a sedus!

HANNE (schitează cu minile un contur.)

CLOVNUL (arată triumfător spre spectator, se duce la el, tipă): Dumneavoastră sînteți tatăl! Recunoașteți că-i așa?

SPECTATORUL (încearcă să pună întreaga chestiune într-o lumină rizibilă, arătîndu-se umorist): Doamna nu-i întru totul pe gustul meu.

CLOVNUL (tipă): Ce face? Nu-i pe gustul dumneavoastră? Și totuși, îi seamănă tare mult doamnei cu care vă aflați aici!

SPECTATORUL (impressionat penibil): Lăsați gluma la o parte!

CLOVNUL (tipă): Nu glumesc, domnul meu! (Îi arde spectatorului o scatoalcă teribilă.)

SPECTATORUL (sare cit colo, își ia nevasta de mină): De necrezut! Dacă găsiți că asta-i comic, ei bine, eu nu găsesc nimic comic în asta! Credeți că cu astfel de idei neroade o să aveți un public mai numeros, dar v-ă-nșelați! Nu aici!

În provincie, se poate, aici însă nu. Cel puțin nu cu mine! Cu mine nu! (Părăsește sala dîmpreună cu soția, trîntind ușa.)

CLOVNUL (tipă în urma lui): Socotiți poate că o acțiță e un nimeni?

HANNE (tipă): Ai-ai! Așa am plecat!

CLOVNUL (tipă): Nu face gălăgie! Doar nu era el.

HANNE (tipă): Of, de-aș ști care-i tatăl, de-aș ști care-i tatăl!

CLOVNUL (tipă): Aruncăm copilul la lada cu gunoi!

Arthur, în care spiritul Ideii cavaleresti domnește asupra haosului, se va năru în cele din urmă ca rezultat al ciocnirii dintre Arthur și fiul lui, Mordred: cea ce Merlin, vîlstar al foștelor înucate, refuză să îplinească, duce la bun sfîrșit Mordred, fiul regelui Arthur, intruchiparea Binelui. Ideea centrală a piesei, tratată detasat crud, se articulează lent în desfășurarea de respirație largă a acestei fresce dramatice, cu se articulează precizie: istoria, destinul aparținînd individului ori colecției, se îplinește implacabil, fie că este cunoscut ori nu; cunoașterea sugerează strategeme pentru ocirea lui, stratagemă care conduc în linie încă și mai dreptă la împlinirea aceluiași destin. Raportarea individului la soarta al cărei purtător se află a fi, e indiferentă: dacă este naiv spontană, soarta își urmează pur și simplu cursul, dacă, dimpotrivă, e reflexivă, deliberată, atunci lucrurile se îplineșc pe calea mijlocită de chiar această raportare. Vrăjitorul Merlin, Merlin artistul, căci meșteșugul vrăjitoriei se învecinează—pare a spune Dorst—cu cel artistic, prin faptul că ambele jonglează cu proiecții ale Realității și Ideii, face ca timpul

HANNE (tipă): Nu, nu, nu, nu!

CLOVNUL (tipă): Nu face gălgăie! Mă dor urechile!

HANNE (tipă): Nici nu fac gălgăie! Copilul face gălgăie!

CLOVNUL (tipă): Dacă copilul face gălgăie, trebuie să-i arzi vreo două! (O izbește în burdă.)

HANNE (tipă): Aua! Aua!

UN DOMN ÎN LILIACHIU (vine spre ei, strigă fandasit): Vai, dar încetați odată, încetați odată!

CLOVNUL (se oprește din bătaie, holbează ochii): Țasta ce mai vrea?

DOMNUL ÎN LILIACHIU: Mi-e milă de gîlma aceea, gîlmuța ceea micitică mă-ndu-losează.

CLOVNUL (holbează ochii, apoi tipă către Hanne, hohotind de ris): Gîlmuță! Țasta-țize gîlmuță! Ha-ha-ha.

DOMNUL ÎN LILIACHIU: V-aș ruga să nu mă-înțelegeți greșit! Iau la mine copilul...

CLOVNUL (tipă): Sînteți tatăl? (Către Hanne): Tipul ăsta a fost?

HANNE (se holbează.):

DOMNUL ÎN LILIACHIU (jenat): Tatăl? Nu, nu sînt tatăl. Vreau doar să adopt copilășul.

CLOVNUL (tipă): Ce face? Vrei să-l adoptezi, cînd nici măcar nu-i ești tată?

DOMNUL ÎN LILIACHIU: Ah, aș vrea să am un copil.

CLOVNUL (tipă): Atunci fă-ți singur unul!

DOMNUL ÎN LILIACHIU: Eu... înțelegeți-mă, îmi repugnă... nu pot să fac asta.

CLOVNUL (tipă): Ce face? Nu poți asta? (Către Hanne, tipă): Auzi, tipu' nu poa' s-o facă.

CLOVNUL și HANNE (rid cutremurindu-se.)

CLOVNUL (tipă): Ei, bagă de seamă, își vom arăta pe dată cum se face!

CLOVNUL (se deșcheie la un potoaf, îi aruncă Hannei podoale peste cap, în timp ce ea chicotește strident, bîșindu-și cochet pieptul și dosul; iese la iveală un imens chilot roșu.)

CLOVNUL (tipă): Asta-i lenjeria!

DOMNUL ÎN LILIACHIU (fuge): Vai nu, vai nu, leșin.

HANNE și CLOVNUL (se holbează obtuși, după el. Clovnul dă din cap. Se așează amîndoi, tăcuți și-așteptați.)



să gliseze înainte și înapoi, dezvăluind astfel viitor și trecut, dar cunoașterea aceasta oferă doar roadele amare ale oricărei cunoașteri, nepermînd nici o abateră de la Marele Program. Tulburătoare tautologie: destiniul se împlinește pe măsura împlinirii lui. Pesimism absolut? Există totuși o deosebire, fundamentală, între a cunoaște ori a nu cunoaște mersul lucrurilor: evenimentele se desfășoară la fel de orb, neulburate din curgerea lor, dar în primul caz le este conferit un sens. Mordred nu a fost investit cavalier, el i se opune regelui venind din afara Ordinii, și în asta constă, în fapt, și răul suprem, ce decurge din amestecul celor două principii. Ordinea înseamnă aici acea încercare de a așeza pe temelii noi resturile dintre oameni, «utopia egalității» o numește autorul. În acest sens, Merlin reprezintă teatru politic, în care tragedia pe care Tankred Dorst II repudiază, este cu toate acestea însoțitorul permanent al încercării eguate a eroilor de identificare cu utopia.

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

CLOVNUL (după o vreme, tipă): Vine unul! Hanne! Țasta-i! (Sare în picioare, face o plecăciune, e politicos, se-ndreaptă spre domnul Rothschild): Ce mai faceți? Frumoașă-i vremea astăzi!

ROTHSCHILD (duce mina la borul pălăriei, dă să treacă pe lîngă el.)

CLOVNUL: Ați dormit bine? (Îi face insistenț semne Hannei să se apropie): Cum îi mai merge mamei dumneavoastră? — Populația lumii crește neîncetat. (Se uită în jur, dacă Hanne e în preajmă, duce minile la spate, merge alături de domnul Rothschild, uitîndu-se plin de zel la acesta): — Da, da. E sănătos să te plimbi zilnic, mă plimb timp de-un ceas, după care mă odihnesc.

HANNE (a ajuns lîngă el.)

CLOVNUL (o înșafă la umeală, o împinge înaintea domnului Rothschild, radiînd):

— Ce plăcere că ne vedem!

ROTHSCHILD: Nu vă cunoaște.

CLOVNUL (tipă): Nu vă cunoașteți? (Arată spre Hanne): N-o mai recunoașteți? (Îi arde Hannei un picior, aceasta izbucnește deîndată în plîns.) Vedeți! I sora mea vă recunoaște! Ba chiar și copilul vă recunoaște!

ROTHSCHILD: Care copil?

CLOVNUL (tipă): Fiul dumneavoastră, domnul meu.

ROTHSCHILD: N-am nici un fiu.

CLOVNUL (tipă): Veți avea însă chiar acum unul!

ROTHSCHILD: Excluz!

CLOVNUL (tipă): Cum vă cheamă?

ROTHSCHILD: Eu sînt Monsieur Rothschild.

CLOVNUL (tipă): Desigur, Monsieur Rothschild! (Îi împinge pe Rothschild foarte aproape de pîntecele Hannei.): N-auziți? (Se strecoară iute sub fusta Hannei, smiorcăie cu voce prefăcută de sugaci): Papa! Papa Rothschild! Papa! (Iese de sub fustă.): Felicitări, Monsieur Rothschild! Ce bine că aveți un moștenitor! La vîrsta dumneavoastră! Un copil atît de frumuseț! Un fiu atît de reușit!

ROTHSCHILD: la mai lăsați-mă în pace! Am altele pe cap. Pregătesc o mare tranzație financiară.

CLOVNUL (tipă): Vă abandonați copilul? Asta-i o cruzime și o josnicie! Barem faceți-mi cadou cilindrul dumneavoastră. (Îi ia pălăria.)

ROTHSCHILD: Dacă nu-mi dai pace, chem poliția.

CLOVNUL (tipă): Na-vă vechitura asta de pălărie! Cel puțin dați-mi o marcă pe ea!

ROTHSCHILD (îi dă banii, își pune cilindrul, pleacă.)

CLOVNUL (tipă): Păi ăștia-s doar zece gologani! Cu banii ăștia nu poți crește un copil. (Vine un cavalier.)

CLOVNUL (tipă): Iată și o cutie de conservă! Nu, e totuși un om. Voi proceda de data asta cu totul altfel. Nu scot nici un cuvînt, sînt mut ca o pește! Mă culc în mijlocul drumului și mă fac că-s un pietroi. El se va împiedica și va cădea peste mine, iar noi îl prindem.

HANNE (tipă): Dar tu nu ești un pietroi!

CLOVNUL (tipă): Păi asta n-are de unde s-o știe. Mă prefac că sînt.

HANNE (tipă): Doar nu ești pietroi!

CLOVNUL (tipă): Ba da! Sînt pietroi!

HANNE (tipă): Nu, nu ești pietroi!

CLOVNUL (tipă): Ba da! Sînt pietroi.

(Cavalerul a trecut în acest timp de ei, acolindu-i.)

CLOVNUL (se uită după el, tipă): Uite-l c-a plecat!

HANNE (tipă vătîndu-se): Țsta era cel mai frumos! Ce păcat, a plecat acum!
CLOVNUL (tipă): Și eu plec acasă! M-am săturat! La revedere!
(Pleacă).

HANNE (tipă): Nu, nu, rămii cu mine, n-o părăsi pe sora ta.
CLOVNUL (imitîndu-l pe Rothschild): Dă-mi pace, am alte griji pe cap. Pregătesc o mare tranzație financiară.

HANNE (tipă): Copilul! Vine copilul! Au! Au!
CLOVNUL (tipă): Nu, nu, nu acum! Te-șeli!
HANNE (tipă): Ba da! Ba da! Ia uită-te!
CLOVNUL (tipă): Nu! Nu! (Îi ridică fustele): Stai acolo! Stai unde ești! N-avem decît zece gologani pentru întreg viitorul tău.

HANNE (tipă): Ei înăi vrea!
CLOVNUL (tipă): Dar eu nu vreau!
HANNE (tipă): Aua! Au! Au!
CLOVNUL (e cuprins de tremurii): Mi-e teamă, mi-e teamă! (Se închină, se rostogolește ca o bilă, urlînd, peste întreaga suprafață pînă într-un colț, unde rămîne locului, jeluindu-se.)

3 Nașterea lui Merlin, Diavol și Duhuri

Un cîrd de demoni păgîni țîșnesc din păduri. Pămîntul se-tunecă, aripile diavolului acoperă soarele.

DIABOLUL

Lumina, bezna, huma și cu cerul —
Topte laolalt! și înturnate-n haos
Fie! Sărmați lucrarea lumii, voi stihii!
De-o fi să dăinuie pămîntul, dați-i loc
Și viață născătorii celei hîde,
Ce prorocire vi-o sporește-n fama ei!
Hecate-mpărăteasa umbrelor! Lucina!
Auzi, tu, Proserpina! Ceres cheamă,
Din noaptea stîgică, pe urșitoare,
Goniți cu vîntu-naripat, nu dați răgaz ca
Moartea să fi afe, pe ea și pruncul ei.
Săriți, voi duhuri din adîncul tînei!
Ceaciro, tu, Erico! Iute veniți,
Înfășiați-vă și ajutați copilul!
Își mulțumesc, Hecate, slavă ție!
Grăbește-te spre ei, ajută pe-urșitoare
Și curmă-i spaima aprigei dureri,
Pentru ca cel vîlstar dintr-al gheenei sad
Să se-ntrupeze omenește.
(Hanna geme și tipă.)

UN DUH AL LUMII SUBPĂMÎNTE

Cu drag și-adună soarta întregile-i puteri,
Împreună în prunc științele și arta,
Darul de profetire-a vremii viitoare,
Iară privirea sa, cunosătoare, adîncă,
Ridică-n jurul cestui ostrov dig de stîncă.

DIABOLUL

Merlin! Va da înconjur lumii acest nume,
Sufllarea omenească-n minunare,
Va sta în veci iar pizma, plînge-va.
Urșita rea își unduie aripa.
Iar lumea-i va cînta lui Merlin fapta.

Demonii dau tîrcoale, roiesc în jurul Hannei. Aerul vibrează de scîncetul a sute de voci, ce crește și descrește și iorâși crește, și în care se pierd gemetele celei ce naște. Scîncetul explodează în cele din urmă în țîpătul asurzitor a o sută de voci. Trupul colosal îl iese pe Merlin.

Acum totul s-a liniștit. Pămîntul e scăldat de lumina cenușie a primei zile. Diavolul și duhurile au dispărut. Merlin, un bărbat înalt, bărbos, gol, zace pe jos în atitudinea unui nou născut. Își freacă ochii, își privește mințile, își mișcă degetele în fața ochilor. Se așază în capul oaselor, cercetează cu interes jocul degetelor de la picioare. Se ridică, cade, se ridică din nou, face cîțiva pași, se obișnuiește foarte repede să-și miște membrele în mod poirvrit. Găsește în cele din urmă un ziar și se așază pe un bolovan, pentru a-l citi.

Hanne șade pe jos și îl privește transfigurată pe fiul ei Merlin.
CLOVNUL (scîncește): E altă liniște! Surioară, s-a născut copilul!
HANNE (nu aude ce spune, îl privește pe Merlin)
CLOVNUL (se apropie sovăitor): Vai, ce naștere grea! Mă simt zdrobit de-a binelea!
(Se holbează la Merlin): Cine-i tipu'?

MERLIN (lasă o clipă ziarul, îl privește, cu seriozitate): Eu sînt copilul.
CLOVNUL: Ce face? Tu ești copilul? (Aleargă în jurul lui Merlin.)
MERLIN: Bună ziua, unchiule!
CLOVNUL: Ce face? Mă cunoști? (Se trage îndărăt, răcnește la Hanne): Ceapa asta ți-ai găsit s-o prăsești?

HANNE (mîndră): Un copil atît de frumos!
CLOVNUL: Ai orbul gănilor, sau ce? Este un copil urît, un copil cu barbă! Un copil cu ochelari! Un copil cu molar, un copil cu o voce de bas înfiorătoare! Ce să facem cu așa ceva? Ce ne facem, că ne mîنینă urechile! De-așa ceva nu mai șap! Măcar de l-am fi vindut cît încă se mai afla în burta ta! Nu putea fi văzut atunci. Da' acum, cine ne mai la beleaua de pe cap? Ba pe deasupra și prea grăsan pentru a cersi!

HANNE: Un copil atît de frumos!
CLOVNUL: Dacă-l arunc la lada de gunoi, picioarele-i vor atîrna afară.
MERLIN (strigă): Fii fără grijă, unchiule!
CLOVNUL: Auzi, să n-am grijă! Dar cum să te hrănim! Am doar zece gologani în buzunar!

MERLIN: Ai o sută de mărci în buzunar, unchiule.
CLOVNUL: Mai ești și obraznic, mă, ceapă!
MERLIN: O sută de mărci!
CLOVNUL: Zece gologani! (Vrea să-l bată.)
HANNE: Lasă-mi copilul în pace! Sărmanul meu copilăș!
MERLIN: O sută de mărci!

CLOVNUL: Na! Zece gologani! (Vrea să scoată gologanii, își dă seama că are mult mai multe monede, scoate la iveală mereu altele, rinjește la fiecare, apoi își reia iute mîna severă, încercînd să-i ascundă lui Merlin pleacă financiară.)

MERLIN: Ei? Cîți bani ai în buzunar, unchiule?
CLOVNUL: Ce întrebare impertinentă! Vrei poate să mă spionezi? Și în clipa în care n-aș mai fi atent — (mișcare din mîna: să-l fure.)

HANNE: Ciți bani ai?

CLOVNUL: Am muncit din greu pentru bănușii din buzunărașul meu ! I-am condus afacerile domnului Rothschild, care mi-a spus că nu se poate lipsi de mine.

(Merlin citește din nou ziarul. Clovnul se uită la el chiindorâș; știe oare Merlin cum de-a ajuns bănetul la el în buzunar?)

MERLIN (salută pe cineva din public.)

CLOVNUL: Ce faci?

MERLIN: L-am salutat pe domnul acela din spate.

CLOVNUL: Cunoști pe careva aici? Cine-l acela?

MERLIN: E domnul pe care l-ai plesnit adineori!

CLOVNUL: Plesnit? Eu? Eu, nu ! Care domn?

MERLIN: Uite-l, sade, colo în spate. S-a întors!

CLOVNUL (jenat): Așa? Dragău din partea lui.

MERLIN: Cere-ți scuze domnului.

CLOVNUL (către domnul din public): Scuzați-mă, domnule ! Către Merlin: Da' de unde știi toate-astea?

MERLIN: (nu-i dă nici un răspuns).

CLOVNUL (derutat, se mai înclină încă o dată): Domnul meu, îmi pare tare rău c-ați încasat-o după cum trebuia. (Către Merlin): E de-ajuns?

MERLIN (incuviințează din cap.)

CLOVNUL: Vezi și tu cîte-am făcut pentru tine ! Am alergat în toate părțile și ți-am căutat un tată. Ba ne-am lăsat și palmuiți pentru asta ! Atît ne-am chinuit ! Și cu cine n-am vorbit pentru tine ! Cu candidații de toate soiurile !

MERLIN: Știu, știu.

CLOVNUL: Știi ! Știi ! Ba unul chiar era din tablă, asta precis n-o știi.

MERLIN: Da. Era un cavaler.

CLOVNUL: Ce era ăla?

MERLIN: Era un cavaler, Sir Orilus, care vrea s-ajungă la Camelot, la Masa Rotundă a regelui Arthur.

CLOVNUL: Ce mai e și asta? Masa Rotundă a Regelui Arthur? N-am mai auzit de așa ceva. Nici nu există.

MERLIN (iritat): Nici nu există încă.

CLOVNUL: De ce să se ducă individul undeva, unde încă nu există nimic?

MERLIN (ocoleşte întrebarea, spunînd după o tăcere mai lungă): Nici n-ar fi trebuit să-ți dai vreo osetenă, îmi cunosc tatăl.

CLOVNUL: Îți cunoști tatăl? — Hanne, îl știe ! — De ce n-ai spus asta de la bun început?

MERLIN: Cum așa? Nici măcar nu mă născusem încă !

CLOVNUL: Mda, așa-i. Da' așa, un semn cît de mic ai fi putut să ne dai. Cît m-am mai chinuit ! — Și cine-i? E bogat?

MERLIN: Nemărginit !

CLOVNUL (către Hanne): Hanne, e bogat !

HANNE (radioasă)

CLOVNUL: Da' la zi, prea dărnice nu cred să fie !

MERLIN: E un risipitor ! Nu trebuie decît să-i faci pe plac.

CLOVNUL: Maică-ta i-a făcut-o pe plac !

HANNE (rinjeste): Da, Da !

CLOVNUL: Hanne, sintem solvabili !

HANNE (jubilează).

CLOVNUL: Și unde locuiește dumealui? Trebuie neîntîrziat să mergem la el.

MERLIN: Nu-i chiar atît de simplu. E mereu plecat. În călătorii.

CLOVNUL (se uită la Merlin, dezamăgire profundă): Atunci am încurcat-o iarăși ! Bogat, nobil și generos, — ah, mai bine nu mi-ai fi spus-o ! Dacă tot nu izbutim s-ajungem pîn'la el, barem să fie sărac și zgîrcit ! Prefer așa.

MERLIN: la uitate, unchiule ! Vine !

CLOVNUL (cu spatele la el): Lasă-mă ! Sint dezamăgit !

Diavolul și-a schimbat înfățișarea. Dintr-un car funerar napolitan sare un domn de-o eleganță aleasă. Schiopătă ușor. Fardat, pălărie mare, neagră, mănuși, peste ele inele, pe umăr ține un șobolan.

DIABOLUL (se uită-n jur, se-ndreaptă spre Merlin): A, fiul meu?

HANNE (îl zărește, oftează de plăcere): Oh, Oh !

DIABOLUL (nu-i acordă nici o atenție, se plimbă în jurul lui Merlin): Excelent !

Excelent ! Ia să vedem ! (Îl pipăie capul, caută coarnele): Bun ! Foarte bine !

Totul e în regulă ! (Îl pipăie ca pe un animal la tirgul de vite): Mușchiulos, bun, bun. (Cu un gest brusc îl desface maxilarele, i se uită în gură): Remarcabil !

Îmi place ! Voinic ! (Îl trece mîna peste sex, pentru a verifica): Bun, bun !

Bărbat ! (Merlin îi dă un ghionț. Diavolul ride): A, colosal ! Se sfieste, tînărul domn ! Îmi cer iertăciune că rid. Sint încîntat, mă bucur că fiul meu e-un om adevărat. (Cu gest grandilovent): Tatăl tău se află înaintea ta, fiule !

Sint tatăl tău ! (Așteaptă să fie salutat)

MERLIN (teapăn): Bună ziua, tată.

DIABOLUL (dintr-odată, cu spăimă): Piciorul ! (Înfăcă piciorul lui Merlin, acesta cade. Diavolul contemplă extaziat piciorul gol, alb, de om : Cît e de bine modelat ! Ce frumos ! O, picior de om, frumos și alb !

HANNE (s-a dus lingă el, vrea să i se dea și ei atenție): Dragă domnule !

CLOVNUL (intervinînd și el): Sint fratele surorii mele și voi fi în curînd cumnatul dumneavoastră, atunci cînd veți conduce pe mama copilului dumneavoastră în fața altarului.

HANNE: O, da, o da, scumpul meu domn !

DIABOLUL (face pași grațioși de menuet pe muzica ce cîntă, o ia de mîină pe Hanne conducînd-o cu neasemuită eleganță la o parte): Mademoiselle, am toate motivele să-mi amintesc cu deosebită încîntare de clipele pe care le-am petrecut în îmbrățișările dumneavoastră atât de insufleteitoare. (Muzica se interrupe. Diavolul îi dă un picior, e se se-impleticește, cade și rămîne pe jos, holbîndu-se cu gura căscată de uimire.)

CLOVNUL: Domnul meu ! Așa ceva nu se face ! N-aveți voie să faceți asta decît după ce v-ați înșurat cu ea !

DIABOLUL: Ești prea îndrăgnez.

CLOVNUL: Ori însă, un șut te costă o sută de mărci.

DIABOLUL: Dat fiind că sint azi într-o dispoziție excelentă, de bucurie că am un fiu atît de reușit, am chef să mă arăt dărnice. Vezi inelul acesta? la vino mai aproape ! Un diamant scînteietor ! Nu-i așa?

CLOVNUL (se uită): Da, da.

DIABOLUL: Și impecabil șlefuit !

CLOVNUL: Da, da. Inelul îl luăm !

DIABOLUL: Iată-l. Poftim ! (Cu o mișcare rapidă îl trece inelul peste față. Tăietura singerează).

CLOVNUL (mut de spăimă, se tirăște pînă la Hanne și, se-asează-acolo, tăcut.)

DIABOLUL (scoate inelul, îl aruncă celor doi.)

CLOVNUL (nu se-nucumătă să-l ridice.)

Diavolul își examinează fiul

DIAVOLUL: (se uită peste umărul lui Merlin): Ce citești?

MERLIN: Ziarul de azi.

DIAVOLUL: Și cu ce te-alegi de pe urma lui?

MERLIN: Pulsul clipei. «Acum, acum, acum.»

DIAVOLUL: Te-amuză?

MERLIN: Parcă-mi lipsește ceva... dar n-aș ști să-i spun pe nume.

DIAVOLUL: Vrei să zici: viitorul.

MERLIN: Viitorul? — Acum e acum. Dar celelalte...

DIAVOLUL: Ceea ce urmează să mai vină, ceea ce oamenii, aflați în prezentul lor, nu știu încă.

MERLIN (se gîndește, prudent): Moartea —

DIAVOLUL: Da! Toate sfîrșesc cu moartea!

MERLIN: Moartea nu mi-o cunosc!

DIAVOLUL (arată spre Hanne și spre Clown): Și cei doi? În amiaza vieții?

MERLIN (se uită într-ocol, se sperie): Ce sfîrșit cumplit! O, bieșii oameni de pe-acest pămînt! (Se uită peste capetele spectatorilor): Sfîrșesc atît de cumplit! (Se chircește, își acoperă capul cu ziaze, se jeluiește.)

DIAVOLUL: Tu nu! Tu nu! Bucură-te că ești fiul meu, viața ta nu sfîrșește în moarte.

MERLIN (se fîșește de sub mormanul de ziaze): Voi ședea într-un desiș de spini.

DIAVOLUL: Alte imagini! Privește bine, fiule!

MERLIN: Bărbați de fier...

DIAVOLUL: Cum?

MERLIN: Bărbații de fier strîși în cerc... În jurul unui iaz? Oare acesta-i un iaz?

DIAVOLUL: Nu, nu, alte imagini!

MERLIN (caută să zărească altceva): Un cal...

DIAVOLUL: Ce fel de cal?

MERLIN: Înăuntru se ghemuie soldații.

DIAVOLUL: Aha, războiul Troian, Calul Troian! Țsta-i trecutul, nu viitorul. — Mai departe!

MERLIN: Păpușa cu încălțări de plumb plutește deasupra prafului și a pietrișului.

DIAVOLUL: Da! Mister Neil Armstrong pe lună.

MERLIN: Pe lună? (Se uită în sus): Cînd s-a întîmplat asta?

DIAVOLUL: Asta n-a fost încă! Acesta-i viitorul. Asta urmează să se-ntîmple!

MERLIN: Așadar am amintiri din viitor?

DIAVOLUL: Da. Ai moștenit asta de la mine.

MERLIN (sovîind): Regele și copiii sfîrșitești...

DIAVOLUL: A fost, a fost! Irod, — un rege minunat.

DIAVOLUL: Zeppelin! Urmează.

MERLIN: O uriașă beșică plutitoare... În aer...

DIAVOLUL: Zeppelin! Urmează.

MERLIN: O mulțime neagră de oameni, vînzoleală... Palatul de lărnă!

DIAVOLUL: Da. Îl iau cu asalt! Urmează!

MERLIN: Inimi strămutate...

DIAVOLUL: Transplantare de organe! Urmează!

MERLIN: Regele Valsului? (Clotînă din cap.) Regele? — Din ce țară?

DIAVOLUL: De dansat danseză cu toții.

MERLIN: Da, frumos! Văd acum, îmi amintesc, frumos! Urechea mea, picioarele mele își amintesc! (Începe să danseze.)

DIAVOLUL: Bravo!

MERLIN (a priceput): Urmează!

DIAVOLUL (dă din cap.)

MERLIN (înțelegînd deodată): Nu-i un iaz. E o masă rotundă! O sută de cavaleri strînși în jurul mesei uriașe!

DIAVOLUL: Ce fel de masă?

MERLIN: Urmează! Urmează!

DIAVOLUL (potolindu-l): Nu, asta-i doar o închipuire! Există și închipuirii, fiule. Asta nici n-a existat și nici nu va urma!

MERLIN: Ba da, ba da, urmează! Am început să mă descurc! Pe unul dintre acei cavaleri l-am și înțîlinit azi dimineață. Un individ grăsan și volnic... Țtiu și cum îl cheamă!

DIAVOLUL (furios): Așa ceva nu trebuie să fie!

MERLIN: A, pentru că-l supără pe tatăl meu?

DIAVOLUL: Alte imagini!

MERLIN (vrea să-l supere): Masa Rotundă, Masa Rotundă!

DIAVOLUL: Prostii!

MERLIN: Sir Orilus! Îl cheamă Sir Orilus. Văd masa! O lume frumoasă, bine orînduită!

DIAVOLUL: Alte imagini!

MERLIN: Nu, nu, nu!

DIAVOLUL: Neîndoios că vezi și altele, cu totul altele!

MERLIN: Oameni în cuptoare de foc.

DIAVOLUL (multumit): Vremuri mărețe!

MERLIN (își închide ochii): Ard! O văd bine!

DIAVOLUL: Prea multă gingășie, fiule.

MERLIN: Nu vreau să știu viitorul. Dă-mi pace.

DIAVOLUL: Ascultă, tu nu ești ca alți oameni, tu ești Merlin, fiul meu, și am ceva de gînd cu tine. De aceea te-am zămislit.

MERLIN (face un semn plictisit cu mîna, dă să dispară îndărătul unui copac).

DIAVOLUL: Fii atent! Ascultă-mă! Tu ai o menire! Vei săvîrși lucruri mărețe, Ți vei folosi forțele magice, cunoașterea viitorului, darul profetic, puterea vitală ce va dura veacuri în șir, fantezia și măiestria artistică, toate acestea le vei folosi pentru a-i elibera pe oameni.

MERLIN (dîndărătul copacului): Să eliberez oamenii!

DIAVOLUL: Da. Din însărcinarea mea.

MERLIN (dîndărătul copacului): Atunci nici nu vreau s-aud despre ce-i vorba.

DIAVOLUL: Sînt tatăl tău! Va trebui s-ascuți de mine.

MERLIN (semn plictisit din mînă): Da, da.

DIAVOLUL: Să-i eliberez pe oameni pentru a face răul! Răul e adevărata lor natură. În el se află ascunsă plăcerea lor, asta le e ursita.

MERLIN (apărîndu-se): Bine? Rău? Nu știu ce-i asta, încă nu mă pricep la așa ceva.

DIAVOLUL: Sarcina ta, Merlin, e să-i faci să nu se mai teamă de rău.

MERLIN: Fă-o singur, dacă Ți e atît de mult la asta!

DIAVOLUL: Nu pot! Se sperie de mine. De aceea am nevoie de unul ca ei. De tine n-or să se sperie, Merlin.

MERLIN: Nu știu dacă s-o fac... Poate... Poate nu.

DIAVOLUL: Cum! Îndrăznești să nu mă ascuți? Trebuie să ascuți de cuvântul tatălui tău!

MERLIN: De ce? Poate pentru că așa stă scris în Biblie?

DIAVOLUL: Nerușinatule! Anarhistule!

MERLIN: E drept că Diavolul mi-e tată, dar măică-mea e o femeie cucernică. Așa se face că sufletul mi-e cuprins și de sentimente pioase.

DIAVOLUL: Sentimente pioase! Șleapăta asta! Curva asta de-nchiriat cu ora!

MERLIN: Dominus regnat, maiestatem indutus est, indutus est Dominus potentiam, praecinitus est, et firmavit orbem terrarum...

DIAVOLUL: Te voi sili!

MERLIN: Nu poți asta! Sînt om, pot să mă apăr. (Se cațără în copac făcîndu-și rugăciunea):

... qui non commovebitur.

Firma est sedes tua ab aevo,

ab aeterno tu es.

Extollunt flumina, Domine,

extollunt flumina vocem suam.

Potentior voce aquarum multarum,

potentior aestibus maris:

potens in excelsis est Dominus.

(Se cațără pînă sus în coroana uriașă.)

DIAVOLUL: Usca-s-ar copacul acesta!

MERLIN: Urc, urc tot mai sus pînă-n ceruri!

DIAVOLUL (turbează stînd jos, încearcă să-l lingusească): Îmi cer iertare, prea am fost nerăbdător cu tine! Vei avea putere! Vei vedea cum este cînd ai în mină puterea! Îndrăcînit ne-od ce-mi ești! Coboară la tătucul tău! Am planuri mărețe cu tine! Mărețe! — Pleacă spre Wales, vei vedea că acolo va începe faima ta! Du-te la regele Vortiger! În Wales. Regele Vortiger își va pleca urechea la spusele tale, iar tu îl vei prevesti sfîrșitul! Pleacă în Wales! — Hai să nu me mai certăm, copilul meu drag! Mă auzi? Gîndește-te! Chibzuiește în liniște! Mai vorbim noi! Merlin!

MERLIN (strigă de sus de tot): Ce-ai spus? Abia te aud!

DIAVOLUL: Rămii cu bine, fiule.

MERLIN: Piei Satană! Vorbește ce vrei! Eu însă voi întemeia Masa Rotundă! (Diavolul urcă în trăsura și pleacă. Tăcere. După o vreme, Merlin se dă jos din copac, se uită în jur. Aruncă ziarul de-o parte.)

CLOVNUL: A plecat?

MERLIN: Da, a plecat!

CLOVNUL (se ridică, înfăcă inelul care încă se mai află pe jos, pipă în urma Diavolului): Mă, zero umplut! Mă, animal puturos! Ești un... un vierme! Profanator de copii! Terrorist! Capitalist îmbuibat! Mă, putoare de budă! Scroafă ce ești! Dos de maimuță! Cioară! Căcănar! Bastard! Frizer! Catholic nenorocit! Sifiliticule! Literat împușcat! Curvar! Hoitar necrofil! — Așa! Știe acum ce cred despre el!

HANNE: Dos de maimuță!

CLOVNUL (către Merlin, pipă): Citește liniștit mai departe! Nu vrem să-avem nimic de-a face cu tine! Tu ești de vină! Nu te-aș mai fi văzut!

4 Lupta dragonilor

Regele barbar Vortiger. Vrăjitoarea lui Merlin.

Wales. Regiune pustie. Un zid ciclopic, un turn ciclopic.

Zidul se prăbușește hruind. În spate devine vizibilă o schelărie, pe care stau regele barbar Vortiger cu suita lui barbară, și vrăjitorul Proximus. Cu toții sînt niște uriași de culoarea cenușie a lutului.

(...)

Vuiește și uruit subteran, ca înaintea erupției unui vulcan.

Zidul se fisurează. Într-un loc se rupe. Printre sfărîmături își croiește drum un cap de dragon. Un munte începe să se miște: spatele dragonului. O limbă de foc izbește orașul, care piere în flăcări. Pămîntul se cascade, arzărienii roșii țîșnesc, se revarsă peste oamenii care se aruncă urlînd la pămînt, ard.

VORTIGER: Pămîntul ne va înghiți, cerul ne vrea pieirea!

Tăcere.

Regele Vortiger și suita lui se ridică amețiți și temători din praf.

VORTIGER: Pămîntul e pusti, copacii frînși! Oamenii mei se zvîrcolesc în cenușă!

Mi-e frică, Merlin!

MERLIN: Sînt aici!

VORTIGER: Ce s-a-nîmplat, ce-a fost asta?

MERLIN: Sub zidul tău se luptă doi dragoni, de aceea s-a prăbușit. Se luptă turbat și se zvîrcolesc și se izbesc unul pe celălalt, de asta se frînge pămîntul și crapă pietrele.

VORTIGER: Am văzut! Am văzut! Ochii-mi sînt încă orbiți de tot ce-am văzut!

CLOVNUL (se scutură de cenușă, jalnic): Și eu am văzut!

VORTIGER: Ce vor să-nsemne astea?

MERLIN: Nu-ți voi spune, rege.

VORTIGER: Mi-o vei spune.

MERLIN: Mă vei pedepsi.

VORTIGER: Te voi răsplăti.

CLOVNUL: Atunci spune-mi-o mie, Merlin, iar eu o voi spune regelui.

MERLIN: Dragonul roșu este regele Uther, dușmanul tău. Dragonul alb ești tu însuși.

CLOVNUL: Dragonul alb ești tu!

(Așteaptă răsplata.)

VORTIGER: Cine învinge?

MERLIN: Lupta e indecisă. Dar în cele din urmă...

VORTIGER: ... înving eu?

MERLIN: Nu spun nimic!

CLOVNUL: Cîștigi! Tu cîștigi!

(Ține palma deschisă)

VORTIGER: Înving?

CLOVNUL (dă din cap cu putere, deschide iarăși gura pentru a spune): «Cîștigi!», (nu izbuteste însă să spună nimic, smucește capul înainte, varsă un șuvoi de sînge)

VORTIGER (îl lovește.)

CLOVNUL (pipă): Au! Nu-s de vină! Merlin! Merlin mi-a făcut farmece!

MERLIN: O lumină singeroasă

crud străluce

peste lumea îngrozită.

5 Regele Uther Pendragon îl învinge pe regele Vortiger

Darabă dezlănțuită de tobe, trimbe stridente. Oastea lui Uther Pendragon dă năvală. Colosul Vortiger se apără, dar e ucis, oștenii lui fug care încotro. Clovnul vrea s-o tragă după el pe Hanne și să fugă, ea însă vrea să ajungă la Merlin, care stă liniștit, indiferent la tot ce se întâmplă în jur. Hanne nu izbuteste să ajungă la el și în cele din urmă cei doi, Clovnul și Hanne, sînt tirii de gloata ce fuge. Cade noaptea, apoi o nouă zi)

Victoriosul Uther Pendragon și oastea sa,

MERLIN

Triumfătorul Uther Pendragon !
Lumină ce a răsări ! Te salutăm azi, rege.

UTHER PENDRAGON

Merlin, dezvăluie cu duh profetic,
ce-am vrea s-aflăm. Știm ce amenință imperiul
și-al nostru tron, tu însă, înțelepte
ce vezi cu limpezime viitorul,
ia-mi teama de pe suflet și dă-mi sfat:
Saxonii să-i alung fără crutare!
Să stăpînesc în pace ce posed
în Wales și în Britania?

MERLIN

Poartă-ți coroana-n fericire, rege.
De neclintit e pentru om divină vrere.
Eu vă voi arăta ce duhu-mi spune
și veți privi-n oglindă viitorul,
lată-i, iscați de-al meu cuvînt, pe regii
ce-odat' vor stăpîni aci al vremii mers.

Viziune

Regele Arthur și cavalerii săi apar pe cer.
Nebuloasele stelar palpită, iau forma unei uriașe figuri științifice: regele Arthur;
și din străfundurile timpului se ivesc regi și cavalerii ce i se închină.
UTHER PENDRAGON: Cine-i acest rege? Ce-nseamnă asta?

MERLIN

Acela este fiul vost', alesul,
la care-n primăvara vieții chiar,
supuși se-nchină treisprezece regi
și lumea-ntr-o clipă îl laudă
căci unul nu-i, de teamă și iubire
să nu se plece-n fața brațului de fier.
Și depărtate vremi mai poartă știre
de rîga Arthur și voinicii săi.

6 Preafrumosul cîntec al îngerilor din țării

TREI ÎNGERI

Domini est terra et quae replent eam,
orbis terrarum et qui habitant in eo.

Nam ipse super maria fundavit eum,
et super flumina firmavit eum.

(...)

DEMOCRACY

Cavalerii Mesei Rotunde

REGELE ARTHUR

O victorie și încă una, și nu
cea din urmă ! Stindardul lui Merlin
flutură-nvăpăiat deasupra capetelor,
dușmanul-l pririolește. Săbiile
nu le virim în teacă, mărează ne e cauza !
Nu ne e granița o piatră aruncată-n cîmp,
despărțitoare de imperii, nici valul
însupătat, ce marea de uscat desparte,
ci sabia e hotarul: pină acolo
unde-ajunge ea, se-ntinde și credința noastră
într-o lume mai frumoasă. E un
război sfînt cel dus de noi, nu cășpire și
pirjol ca-n vremi barbare.

SIR KAY: Atitea războaie ! Și pe toate le-am cîștigat ! Din toate am ieșit învin-
gători.

SIR GIRFLET (entuziasmat): Tuturor le-am dat la cap.

SIR ORILUS (sosește printre ei, iritat, către Sir Girflet): Cui i-ai dat la cap?

SIR GIRFLET: Tuturor ! Tuturor ! I-am bătut pe dușmanii noștri, am băgat spaima
în ei !

(Sir Orilus se așează morocănos lîngă ceilalți).

REGELE ARTHUR: S-ar putea însă... să vină o vreme... (Se oprește.)

SIR GIRFLET: Ce zice regele !

REGELE ARTHUR: Leul mîncă iarbă !

SIR LAMORAK: Ce vrei să spui, rege Arthur? Ce înseamnă asta?

REGELE ARTHUR: Merlin !

MERLIN (apare sus): Ai spus că leul va mîncă iarbă.

REGELE ARTHUR: A fost așa, oidee. Dar nu știu mai departe. Spune-mi tu, Merlin !
Spune-mi ce gîndesc !

(Print-un farmec, Merlin preface Masa Rotundă într-o utopică Grădină paradisiacă: utopia unei lumi devenită pașnică. Leul, mielul, Sir Orilus și cîțiva cavaleri se suie pe masă, umblînd ca în vis. Sir Orilus dă jos armura, așezîndu-se printre flori: un bărbat grăsuț, golăș, tranșafîriu. Cîntă cu voce frumoasă, înaltă, un cîntec despre viața în paradisul terestru).

SIR ORILUS (cîntă):

Most sweet and pleasing are thy ways, oh God,
like meadows decked with crystal streams and flowers,
thy path no foot profane hath ever trod
nor hath the proud man reached in thy bowers
there lives no vulture, no devouring bear
but only doves and lambs are harboured there
the wolf his young ones to their prey doth guide
the fox his cubs with false deceit endues
the lion's whelp sucks from his dam his pride

In hers the serpent malice doth infuse
the darksome desert all such beasts contains
not one of them in Paradise remains.

(În timp ce cîntă, se-ntunează și apoi se face din nou lumină. Sir Orilus șade buimăcit pe masă, gol, înconjurat de piesele armurii sale.
Risete puternice.)

SIR ORILUS (sare furios în picioare, își strînge armura și pleacă.)

REGELE ARTHUR: Leul mîinîcă iară ! O lume pașnică ! Într-adevăr, la asta m-am gîndit. S-a isprăvit cu războaiele !

SIR AGRAWAIN (batjocoritor): Da, iar peștele se plimbă pe uscat.

SIR GIRFLET (cătore regele Artur): Ce vrei să spui cu asta ?

REGELE ARTHUR: Vremuri viitoare.

SIR SEGRAMOUR: Și atunci cine se iscă o învîrăbire ?

REGELE ARTHUR: Poate nu vor mai fi nevoie. Poate că pămîntul va fi împărțit.

SIR GIRFLET: Socotă că nimeni nu va mai jîndui după pămîntul altuia și că nu va mai trebui săpărat ?

REGELE ARTHUR: Da, poate că va apărea tuturor.

SIR GIRFLET: Dar asta-i cu neputință !

SIR LANCELOT: Și cum rămîne cu onoarea ? Virtutea ? Dreptatea pentru care trebuie să luptăm ? Fidelitatea ? Curajul ?

SIR GAWAIN: Crezi că un cavaler nu va mai trebui să lupte pentru toate astea, rege ?

SIR LAMORAK: Dacă n-am mai lupta pentru ele, am putea tot atît de bine să ne angajăm la varietete. Să apărăm ca trupă învîmîntată în portul secolului al noulea ! N-ar mai avea sens nimic din ceea ce facem.

SIR AGRAWAIN: Și dacă Sir Segramour tipă că-i mai tare ca mine ?

SIR SEGRAMOUR (sare în picioare): Păi chiar sînt !

SIR AGRAWAIN: Ba nu ești ! Ești un fanfaron !

SIR GIRFLET (se ridică): Pentru ce trăiește omul ?

Ce-l face să trădească o viață întreagă ? (Se așează la loc.)

MARK TWAIN: Rege Artur, sînteți încoțit de oamenii dumneavoastră, nu-i lăsați să vă abată din drum. Sînt capete înguste, prizonieri ai timpului lor. Dumneavoastră păreți să aveți o mințe lîmpe, ce vede în viitor. Ați avut o idee bună, gîndul ce v-a trecut prin mințe este bun. Felicitări. Lăsați de-o parte toate aiurelile astea și folosiți-vă de mințea dumneavoastră sănătoasă. Așa ajungi cel mai departe. Și la ce veți ajunge ? Veți ajunge automat la democrația noastră. American democracy ! Pace, libertate și dreptate pentru toți ! Aici, lucrurile astea nu vă spun nimic ! Îmi dau seama de asta după mutrele voastre lipsite de înțelegere ! Și toate astea sînt totuși atît de simple ! (Ține în mîna o mică mașină cu aburi) Uitați : aburul ! Mașina cu aburi ! progresul tehnic îl are ca urmare pe cel social ! Mașina lucrează, omul devine liber ! Și asta vrea să însemne : nu mai există nici un fel de privilegii ! Toți oamenii sînt egali ! Toate rasele, toate categoriile ! (Regele Artur s-a ridicat, părăsește împreună cu Merlin adunarea.) Nică baroni, nici duci, nici Siri, nici chiar regi, iertați-mă ! Fiecare e un rege ! Și eu ! Aștia doar că n-am supuși. Și pentru că nu există privilegii și pentru că în fața legii toți sînt egali nu mai există nici războaie. Iar cazurile litigioase se rezolvă în mod rațional. A acționa practic și rațional în interesul majorității, acesta e principiul suprem. Și de aceea, rege Artur...

Din afară se aud țipete, huiiduieli, risete.

Mark Twain nu mai poate vorbi, cavalerii s-au ridicat cu toții, învîdmășcală.)

VOCI (din afară): Aici, aici, înăuntru ! Aici se află regele Arthur... marel cavaler... aici !

MARK TWAIN: (Încearcă încă să se facă auzit): ... Ascultați-mă, n-am terminat ! Ar fi important pentru voi... căci invenția mașinii cu aburi este o revoluție mai mare decît... dar nu știți nici măcar ce este o revoluție... revoluție înseamnă...

(Vălmășag de oameni, se îmbulzesc pe ușă înăuntru, îl tirăsc după ei pe Parsifal. Citeva doamne vin în urmă chicotind și pufnind.)

CINEVA: Ridicați-l ! Arătați-l lumii ! Să-l vadă oamenii ! (Parsifal, copilul, e ridicat și apare deasupra capetelor, halna îi e ruptă, lumea și-a bătut joc în mod grosolan de el.)

PARSIFAL (Ride și dă din picioare ca un copil, nu-și dă seama că oamenii își bat joc de el): Sînt aici ! Am sosit ! Unde e regele ? Vreau să devin cavaler ! (...)

În Planetariu

REGELE ARTHUR, MERLIN

REGELE ARTHUR:

Merlin, oare sînt eu acesta ? Aicia stînd și cugetînd,

Rătăcitorul gînd înfăptuindu-l ?

Sînt ale mele faptele acestora ?

Iară istoria ce după vremi începește

Se iscă începînd cu mine, tinzînd departe-n

Viitor e oare ea, Merlin, istoria mea ?

MERLIN: A cui altuia ?

REGELE ARTHUR: A ta.

MERLIN: A mea ?

REGELE ARTHUR: Și dacă ești tu cel ce mă faci să fac istorie : cine-i cel ce-o face pe a ta ?

E oare Diavolul ? E Dumnezeu ?

MERLIN: Privește-n stele.

(...)

« Bolovanul

Parsifal merge prin pădure.

Drumul îi e închis de un bolovan mare. Parsifal urcă pe el, bolovanul se mișcă, Parsifal cade.

BOLOVANUL: Eroul e la pămînt !

PARSIFAL (Se ridică scuturîndu-se, își trage spada, se uită la bolovan)

BOLOVANUL (chicotește): Eroul și-a tras spada din teacă ! Eroul vrea să lupte !

PARSIFAL: Pietrol blestemat ! (Izbește cu spada în piatră de sor scînteie).

BOLOVANUL (chicotește): Eroul vrea să se bată cu o piatră !

PARSIFAL: Nu ești piatră !

BOLOVANUL: Atunci, împunge-mă cu spada ! Lovește !

PARSIFAL (Încearcă să-l înțep, spada alunecă zăgăzînd de pe bolovan)

BOLOVANUL (se mișcă, se transformă în Merlin):

MERLIN (rămîne așezat.)

PARSIFAL: De ce-mi stai în cale ?

MERLIN (batjocoritor): Vrea să se bată cu o piatră ! Cu o piatră ! Răsună pădurea de loviturile de spadă date unei pietre !

PARSIFAL: Cu tine nu vorbesc. De-aş fi ştiut de la bun început că o să iasă doar un bătrîn nerod la iveală, nici nu m-aş fi oprit. La o parte!

MERLIN: Eşti Parsifal, cel care-l caută pe Dumnezeu.

PARSIFAL: Adevărat. Nu ştiu însă cîtă vreme voi mai avea răbdarea să-l caut.
(Vrea să plece.)

MERLIN: Te-aş putea ajuta cu un sfat.

PARSIFAL: Dacă ştii ceva ce mi-ar putea fi de folos...

MERLIN: Te-ai oprit din drum! Ce stai, pleacă! La fel de bine pot să şi tac!

PARSIFAL: Dumnezeu te-a trimis la mine cu soţie?

MERLIN (batjocoritor): Un sol anume pentru tine? Dar ce-ţi trece prin minte? Un sol! Dumnezeu îl trimite un sol! Un sol anume pentru tînărul domn!

PARSIFAL: Sînt Parsifal!

MERLIN: Da, da, Parsifal! Parsifal care-l caută pe Dumnezeu, alergînd ca un bezmetic prin lumea-ntreagă! Care nu-ntreabă nimic şi care nu plînge, niciodată! Care nu ştie ce-ai născut la viaţă, nici moarte! Credeam că iubirea te-a schimbat, căci am auzit că iubeşti o femeie, pe Blanche fleur. Dar pesemne că n-o iubeşti!

PARSIFAL (furios): Eu să n-o iubesc? (Vrea să-l lovească pe Merlin, aceasta sare sprinten într-un desiş.)

MERLIN (din desiş): Ți-ai pierdut cumpătul! Hai, omoară-mă!

PARSIFAL: Unde ești, cîine mincinos!

MERLIN: Șed în desiş și-l ridic în slavă pe Dumnezeu.

PARSIFAL: Leși la iveală! Leși la iveală! — Aștept.

MERLIN (măimuzărindu-l): Aștept, aștept!

PARSIFAL: De n-ai fi atît de bătrîn, de-aş putea să mă bat cu tine!

MERLIN (din desiş): Da, da. Încă n-ai învățat nimic altceva în afară de a te bate în neștire. Ai rămas la fel de grosolan și de necruțător. Tocmai de-asta n-o să-l găsești pe Dumnezeu, pentru că vrei mereu să fii cel mai tare, zadarnic vrei —

PARSIFAL (înterupîndu-l): Nu vreau să mai aud nici un cuvînt. Cauți să mă scoți din sîrile.

MERLIN: Da, chiar asta vreau. Vreau să te înfurii.

PARSIFAL: Cine vrea să mă supere, e dușmanul meu, iar pe dușmanii mei îl ucid. Chiar dacă ești bătrîn... (Se-n dreptul spre desiş, vrea să-l izbească cu spada.

Aceasta însă s-a transformat într-un lemn putred care se rupe.)

MERLIN (chicotește, și împreună cu el întreaga pădure.)

PARSIFAL: Spada! Dă-mi spada înapoi!

MERLIN (din desiş): Așa ai pornit la drum! Și tot astfel ai și rămas! Schimbă-te! Schimbă-te!

PARSIFAL: Ce să schimb la mine? Ce vrei să spui?

MERLIN (în desiş, nu dă nici un răspuns.)

PARSIFAL: Hei — răspunde-mi! (Tăcere.)

MERLIN: Unde-ai dispărut? — Ce-ai vrut să spui? (Îl caută în desiş. Merlin a dispărut.) Nu pricep! — Ce-ai vrut să spui? (Alergă căutîndu-l din desiş în desiş) Hei — bătrîne — hei, bătrîne! — Bătrîne!

57 Graalul

Țara pustie

Un tînut frumos, dimineață

Sir Gawain doarme întins pe jos. În alt loc, doarme Parsifal.

Sir Gawain se trezește, îl vede pe Parsifal dormind.

SIR GAWAIN: Parsifal! Ascultă-mă, Parsifal! (Parsifal se trezește, sare-n picioare și se repede spre Sir Gawain, pentru a-l ucide. Sir Gawain se trage într-o parte, se apără.)

SIR GAWAIN: Sînt Gawain, dragă prietene, nu mă mai cunoști? Am dormit aici sub acești copaci. Cînd m-am trezit, te-am văzut.

PARSIFAL: Cum de-ai nimerit în acest pustiu îngrozitor?

SIR GAWAIN: Despre ce pustiu vorbești?

PARSIFAL: Pustiul ăsta îngrozitor de piatră, cu copacul acela arzînd acolo!

SIR GAWAIN: Nu văd niciun pietriș. Vorbești de castanul acela în floare!

PARSIFAL: Nu ești sir Gawain, ci ispititorul!

SIR GAWAIN: Unde-ai fost, Parsifal? Ce s-a-nîmplat cu tine?

PARSIFAL: Nu mai e urmă de viață în țara aceasta pustie, nici un glas nu se aude.

SIR GAWAIN: Dar eu vorbesc acum cu tine, Parsifal, iar vîzduhul e plin de cîrpiți de păsări.

PARSIFAL: Ispititorule! Ispititorule! (Îl împinge la o parte.)

SIR GAWAIN: Privește soarele de mai cum luminează frunzișul!

PARSIFAL: Nu văd nici un soare. Ești ispititorul.

SIR GAWAIN (strigă exasperat): Sînt Sir Gawain, sînt sir Gawain!

PARSIFAL (prudent): Ei da, poate chiar ești sir Gawain, arăți ca el... un cavaler! dar acum pesemne că ți s-au făcut farmece, altfel ai vedea și tu, după cum văd și eu, că ne aflăm într-o țară pustie. (Sir Gawain și Parsifal se plimbă unul în jurul celuilalt, scrutîndu-se cu neîncredere.)

SIR GAWAIN (se preface că ia drept adevărate năduirile lui Parsifal): Cum ai ajuns în țara asta pustie?

PARSIFAL: Am mers în cetate. Cavalerii ședeau în jurul mesei. În capul ei zăcea bolnav regele pescarilor. Pretutindeni erau lumini. Am văzut mulți oameni mergînd încolo și înapoi.

SIR GAWAIN: Zăcea?

PARSIFAL: Zăcea și gema.

SIR GAWAIN: Zăcea și gema. De ce gema?

PARSIFAL: Nu l-am întrebat.

SIR GAWAIN: Și cavalerii strîngi în jurul mesei? Au vorbit cu tine? Mîncau și beau?

PARSIFAL: Mîncau și beau ca niște oameni în carne și oase. Dar arătau de parcă ar fi fost în putreziciune.

SIR GAWAIN: Nu ți-au spus nimic?

PARSIFAL: Nu i-am întrebat nimic! — A fost adus ceva înăuntru și purtat prin sală, arăta ca un portir, dar era învelit într-o pînză.

SIR GAWAIN: Și ce era?

PARSIFAL: N-am întrebat.

SIR GAWAIN: Ai fost în Cetatea Graalului! Acesta era Graalul! Minunea Graalului! Parsifal, norocosule! Fericitul de tine!

PARSIFAL: Nu ştiu! N-am întrebat! — Mi-ai dat un așternut pentru dormit și noaptea mi-am petrecut-o dormind în pat. Apoi însă, cînd m-am trezit,

46 Scenă improvizată

Mark Twain cutreieră țara împreună cu regele Arthur. Îi întreabă pe spectatori: Trăim în Epoca de Aur?

(...)

săile și culoarele erau pustii. N-am mai văzut pe nimeni. Doar jos, în curte, se afla calul meu gata înșeuat. Am încălecat și am plecat. În urma mea poarta s-a închis zăgănând. De atunci călăresc prin acest pustiu îngrozitor, unde nu înfloresc nimic, unde fîntînile sînt secate și nu se aude nici un glas de om.

SIR GAWAIN: De ce n-ai deschis gura și i-ai întrebat ce se-ntîmplă acolo?

PARSIFAL: Nu era treaba mea.

SIR GAWAIN: Ah, de i-ai fi întrebat! — Și înainte de asta, Parsifal, țara pe care-ai străbătut-o era un pustiu la fel de înfricoșător și de părăsit de dumnezeu ca acesta?

PARSIFAL: Înainte? Să mă gîndesc. Nu, nu cred. Arăta altfel.

SIR GAWAIN: Cum arăta?

PARSIFAL: Nu știu.

SIR GAWAIN: Amintește-ți!

PARSIFAL: Ești ispititorul! Vrei să-mi tulburi gîndurile!

SIR GAWAIN: Sînt sir Gawain și vreau să fiu prietenul tău.

PARSIFAL (ride): De ce vrei să fi prietenul meu?

SIR GAWAIN: Nelîndois era o țară înfloritoare — precum aceasta!

PARSIFAL: Ca asta? (Ride.)

SIR GAWAIN: Și vom călări voioși prin ținutul ăsta, pînă ce vom găsi Graalul.

(Peste cîmp trece alaiul regelui bolnav Amfortas și al cavalerilor săi. El îl poartă pe niște prăjini înalte deasupra capetelor lor, trupul chinat și învelit în năframe și se încovoie de durere. Siluete de culoarea cenușii, pîrînd că sînt în putrefacție. Lancea, din vârful căreia picură sînge, strălucitorul potir al Graalului.)

PARSIFAL: Uite, o piatră mi-a căzut la picioare. Cine-o fi zvîrlit-o? Cineva pe care nu-l văd.

SIR GAWAIN: Nu-i piatră, e o pasăre. (Prinde pasărea cu mîna.) Vrea să-ajungă la pîrîu.

PARSIFAL (ride): O pasăre?

SIR GAWAIN (îi întinde pasărea): Ia-o, poți să simți cum îi bate inima!

PARSIFAL (ia pasărea în mîna.)

SIR GAWAIN: Uite cum își rotește speriată ochii.

PARSIFAL (privește îndelung pasărea pe care-o ține în mîna și o izbește apoi cu putere de-un copac): Nu-i pasăre! E doar o piatră.

SIR GAWAIN: Ai omorît-o.

PARSIFAL: E o piatră! E o piatră!

SIR GAWAIN: Nu mai știu ce e o pasăre? Aceasta a fost o pasăre. (Parsifal o privește. Își clatină capul.)

SIR GAWAIN: Ce-i un copac? Acesta e un copac verde, înfloritor.

(Parsifal își clatină capul.)

SIR GAWAIN: Ce-i un izvor? Iată un izvor. (Îi ia mîinile și i le moaie în apă. Parsifal clatină din cap.)

SIR GAWAIN: Aș vrea să te ajut să cunoști iarăși frumoasa lume. Vreau să te-nsoțesc.

PARSIFAL (tulburat): Să mă însoțești?

SIR GAWAIN: Da! Vreau să fi prietenul tău.

PARSIFAL: Vrei să fi prietenul meu? (Își plimbă mîinile peste fața lui Sir Gawain, peste trup): Da, ești sir Gawain. Te cunosc. — Dar tu nu vezi țara pustie pe care o străbat? De aceea nu poți să mă însoțești!

(Se îmbrățează, se sărută, își pun coifurile și pornesc la drum în direcții opuse.)

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

în exclusivitate pentru revista

Secolul 20

convorbire cu TANKRED DORST

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN: Stimate domnule Dorst, văzînd filmul de aseară, «Mama Clarei», pe care l-ați realizat — și pe care ni l-ați prezentat cu o mare modestie —, filmul acesta, zic, mă face să înnod discuția noastră pornind de la constatarea, verificată în repetate rînduri în piesele dumneavoastră, că o problemă centrală care vă preocupă este nu atît cea a dreptății ori nedreptății eroului, cît mai ales cea a dreptului la singularitate, a dreptului la exprimare individuală, deosebită de cea a semenilor, un drept inalienabil pentru orice individ. . .

TANKRED DORST: Do, nu este vorba aici de o temă care să mă preocupe cu precădere, este felul meu de a privi lucrurile, care are însă o mare însemnătate pentru mine. Se întîmplă astfel ca, fie că o doresc sau nu, fie că urmăresc sau nu acest lucru, el să răzbată din mai multe lucrări ale mele. Iată, Hamsun, figura centrală a piesei «Anotimp glaciari», o figură complexă, complicată, nu aparține unei grupări ori alta, și acest lucru l-am urmărit înrîut totuși conștient. Hamsun constituie în fapt doar un punct de pornire pentru mine, la data la care am scris piesa, prin '73, nici nu prea citisem multe de el. Pornind însă de aici și studiînd și parte din volumele lui autobiografice am construit figura Bătrînului.

AL. Ș.: Este un personaj straniu, cu o mare libertate în conceperea sa. Nu credeți că libertatea aceasta mare acordată personajelor ascunde anumite

riscuri? Acest lucru transpare de altfel și într-o piesă mai timpurie a dumneavoastră, «Toller»...

TANKRED DORST: Vedeți, scrierea piesei «Toller» a însemnat pentru mine un punct de cotitură, punctul în care am încercat să descopăr realitatea nu doar după legi dramatice, așa zice chiar, nu atât după legile dramatice, ajungând astfel să folosesc în piesele mele forma unei revue, și acordând în mod programatic, împotriva imaginației și presupunerii dramatice, libertate personajelor.

AL. Ș.: Problema constă doar în aceea că un atare grad de libertate acordat personajului implică și un grad enorm de libertate pentru spectator... Desigur, oricât de dezagreabil ar fi tipul dramaturgului pedant care, ținând din scurt pe spectator, îl silește să-și formeze doar ideile pe care le urmărește el însuși, arta presupune și o anumită constrângere, fără de care nu mai putem deosebi foarte bine între viață — din care fiecare își extrage ce poate ori ce vrea, și asta în decurs de o viață — și opera de artă, care, limitată în timp și spațiu, închide în sine o opțiune, o orientare...

TANKRED DORST: Cred că este lipsit de sens, supărător, să vrei să găsești dovezi pentru tot soiul de argumente: ca dramaturg am pornit de principiu de la libertatea care se cere acordată oamenilor din public, cu alte cuvinte nouă înșine, căci și noi sintem public. Și eu fac parte din public atunci când mă duc să văd piesa unui coleg, public sint în fond toți oamenii. În timp ce scriam la «Anotimp glaciar», m-a cuprins o mare supărare, căci tocmai în acea perioadă se găseau destul care să spună: publicul este așa și publicul este așa și în toate acestea se ascundea multă trufie, adică: noi sintem cei deștepti, noi știm toate mai bine, iar publicul trebuie educat. Poate că acest fel de a vrea să știi totul mai bine este o boală germană...

AL. Ș.: Cred că este o boală de care suferă secolul nostru în general...

TANKRED DORST: S-ar părea că da... Totuși, chiar atâta libertate nu există nici în piesele mele, spre exemplu cred că nu există o libertate deschisă înspre fascism. Am vrut doar să obțin ca publicul să mediteze asupra lui însuși într-un mod mai complicat, să se conceapă mai complicat. Cehov, de pildă, nu are piese polemice, cred eu, nu are piese în care să urmărească cu tot dinadinsul o dreptate a lui, piese care vor să știe ele toate mai bine.

AL. Ș.: Din punct de vedere formal, piesele dumneavoastră au o construcție care amintește de Brecht. Mai există și alte elemente care te duc cu gândul la Brecht, este însă o impresie superficială care se corectează la o privire mai atentă.

TANKRED DORST: Brecht a exercitat asupra mea o puternică fascinație, și nu numai asupra mea ci și asupra multora dintre colegii mei de generație. Primele mele încercări li sînt de altfel tributare, și de altfel el nu trebuie, firește, să constituie un model decât atîta vreme cît scriitorul tinăr învață prin imitație. În perioada de început însă a fost pentru mine ca o figură maternă supradimensionată.

AL. Ș.: Un soi de mama Clarei...

TANKRED DORST: (ride) E adevărat, o mamă acaparatoare, ca și mama Clarei din filmul de seară, care este purtătoare a unei puternice utopii, și prin însuși acest fapt purtătoare a unei forțe distructive...

AL. Ș.: Într-adevăr, și aici se conturează și cel mai limpede deosebirea de Brecht. Bătrînul Hamsun este, din punct de vedere moral, o figură profund ambiguă, cu toate că așa putea numi «Anotimp glaciar» prin excelență o «piesă morală» (deși nu și o «piesă didactică» brechtiană!). Dreptul însă la singularitate pe care îl acordă personajului, dreptul la expresivitate proprie de care vorbeam la începutul discuției noastre, face ca bătrînul acesta să-și cîștige un soi de legitimitate (faptele lui rămîn la fel de îndoielnice!), astfel încît se ajunge chiar la un fel de stranie înfrățire, trecătoare, între el și cel ce i se opune, tinărul Oswald care a luptat în rîndul partizanilor împotriva ocupației germane.

TANKRED DORST: Acest personaj cred că mi-a reușit bine. Într-adevăr, aici nu este vorba ca aceste figuri să i se dea dreptate, ea trăiește însă din contradicția ei foarte puternică: pe de o parte, un om cu ideile lui Hamsun, pe de altă parte un biet bătrîn, care nici măcar nu se privește cu sentimentalism. Un biet bătrîn, dar și un om de mare răutate, luptînd cu armele bătrîneșii, reducînd la absurd poziția acuzatorilor săi prin aceea că se află la capătul drumului, surd dar și înscenindu-și surzenia și forșînd astfel repetarea unor cuvinte care pierd prin repetiție din greutate. Există aici o doză de libertate specifică bătrîneții: la nouăzeci de ani, cine nu mai ai nici un viitor în față, ești perfect liber. Noi, spre exemplu, noi ceilalți, trebuie să ne raportăm la cei din jur. Bătrînețea dispune însă de un soi de libertate a nebunului. Noi trăim prin aceea că în fața noastră se află ceva, spre exemplu, nutrim o speranță, urmărîm un țel... El însă, Bătrînul, nu mai are ce privi în față, ba, mai mult, se prefăce, se joacă chiar cu trecutul, despre care declară că nu mai reprezintă nimic: toate s-au spulberat! Căștile mele nu înseamnă nimic! Și-l exasperează astfel pe fiul lui, care îi dă citate din romanele pe care Bătrînul le-a scris odinioară și pe care acum le recuză.

AL. Ș.: Există într-un astfel de personaj, și nu numai în el, ci și în Toller, ori într-un alt personaj din piesa «Sand», un fior tragic, care îmi pare a proveni dintr-o neîncetată și foarte puternică întuire a unui, să-l spunem destin, inerent personajului și care nu poate fi ocolit, astfel încît fără a împinge

lucrurile prea departe, și rămânând la părerea că piesele dumneavoastră au puternice accente morale, unele personaje aflate în culpă morală ajung totuși să apară la un moment dat nevinovat-vinovate; ele stîrnesc chiar o oarecare simpatie, cu toate că inhibată de conștiința culpei lor, pe care spectatorul o are ori ar trebui să o aibă. . .

TANKRED DORST: Cînd scriu o piesă, ea poate fi judecată și ca o foaie de manuscris supusă expertizei grafologice: ca și cum, în cazul nostru, cineva ar scrie « viața e frumoasă », dar scrisul ar lua-o pieziș în jos. Expertiza ar conchide că persoana care scrie acest lucru este depresivă, și totuși ea a scris că « viața e frumoasă ». Nu mă preocupă în mod deosebit puterea destinului, am pur și simplu o înțelegere lăuntrică pentru acest lucru și ea transpare probabil din piesele mele. Asemenea ideologii însă nu trebuie să supraapreciate. . .

AL. Ș.: Ați debutat prin piese de marionete. . .

TANKRED DORST: Am scris 4—5 piese de acest gen la început, piese grotestice, cu trăsături de basm, surrealist, adică nu tocmai în manieră surrealită, dar care operau în mod liber cu medium-ul, nu pur și simplu cu păpuși. . .

AL. Ș.: Ați înființat chiar un teatru de marionete la München. . .

TANKRED DORST: E-adevărat, dar asta în vremea studenției. Teatrul mai există de altfel și astăzi.

AL. Ș.: Mă gîndisem că s-ar putea să existe o legătură între debutul dumneavoastră și piesele de mai târziu, veriga de legătură fiind tocmai puternica intuire a destinului, de care vorbeam înainte, în personajele dumneavoastră. Ca să mă exprim mai exact, pe de o parte marionetele trase de sfori, pe de alta, autorul de mai târziu nu ca minutor de marionete, ci ca unul care lasă, deliberat să se întrevadă mecanismul absurd, grotesc al firelor vieții noastre. . .

TANKRED DORST: Nu, nu cred să existe o astfel de legătură, deși fără îndoială am preluat cite ceva din cunoștințele dobîndite în piesele de marionete. Scenele agitatice din « Toller », spre exemplu, nu sînt altceva decît teatru marionetic pentru marionete mari. Cînd scrii pentru marionete, lași deoparte viața interioară, marionetele nu înseamnă decît exteriorul, ele pot doar să arate, nu și să trăiască.

AL. Ș.: Ați mai scris între timp astfel de piese?

TANKRED DORST: Nu, deși mă gîndesc că s-ar putea s-o mai fac. Vechiul teatru de marionete înființat de mine atunci mai există și astăzi, chiar mi se mai joacă piese din acea perioadă acolo. Este însă un teatru steril, înțelepți, n-a progresat, între timp

s-au petrecut altele în lume, a apărut pop-artul și altele, dar acest teatru n-a reflectat timpul. Cînd un teatru de marionete este prost, el devine un teatru prost cu actori.

AL. Ș.: La ce scrieți acum?

TANKRED DORST: Anul viitor trebuie să-mi apară o carte, un amestec de text și dialog, « Grădina interzisă » (În grădina lui d'Annunzio). Nu este o carte despre el, ci despre un bătrîn în grădina lui, care încearcă să oprească timpul în loc. Apare și Mussolini, Eleonora Duse, bătrînii însuși apare și pe vremea cînd era copil, își înscenează așa-dar viața și vrea s-o oprească în loc, un soi de reinventare a lumii pe cont propriu. Grădina există de altfel, nu departe de München, pe lîngă lacul Garda, și aparține într-adevăr lui d'Annunzio. Am trecut întîmplător pe acolo și m-a fîrpat, și apoi, d'Annunzio începe în ultimul timp, adică în ultimii doi ani, să devină un soi de cuvînt-cheie, de rezonanță, la noi cel puțin, amestec de decadență, începuturi ale fascismului, eroism și ridicol. . . Și în această grădină a lui, se află o navă de război, o adevărată navă de război, mare, nu știu cît de mare în realitate, dar în orice caz prea mare pentru această grădină, amestec de fast Wagnerian și estetism; jumătate din această navă pare că străpunge colina pe care se află grădina lui d'Annunzio, continuîndu-se în jumătatea a doua prin stilizarea ei, astfel încît parapetul devine ghirlandă de flori, coverta este din dale de piatră. . . Deasupra grădinii este suspendat un avion, bibliotecă, foarte mare, conține și o mitralieră, cele treizeci de coloane pe care le-a ridicat aici (simboluri falice, fără-ndoială; d'Annunzio era un mare afemeiat, un individ imposibil de altfel), aceste coloane au în vîrfurile lor grenade. . . Cu alte cuvinte, o uriașă înscenare a lui însuși, o punere de sine în scenă. . .

AL. Ș.: Domnule Dorst, vă mulțumesc pentru această discuție.

GOETHE

ca personaj literar

HERMANN HESSE

LUPUL DE STEPĂ

roman

Cînd m-am culcat, într-un tîrziu, prin geam se întrezărea cum se crapă de dimineață, o dimineață plumburie, afurisită, a unei zile ploioase de iarnă. Hotărîrea ce o luasem nu m-a părăsit nici în pat. În extrem însă, ajuns la hotarul ultim al conștiinței în clipa dinaintea scufundării în somn, am fost străfulgerat vreme de o secundă de acel straniu pasaj al cărții despre lupul de stepă, acele rînduri în care se vorbea despre « nemuritori », și legat de aceasta tresări în mine amintirea că, uneori, ba chiar foarte de curînd, mă simțisem îndeajuns de aproape de aceia, pentru a mă împărtăși și eu, în tactul unei muzici străvechi, din întreaga lor înțelepciune rece, luminoasă, cu zîmbet dur. Aceste lucruri îmi reveniră în minte, străluciră scurt, se stinseră apoi și somnul se prăvăli greu ca un munte peste fruntea mea.

Trezindu-mă către prînz, am regăsit în mine de îndată întreaga situație, limpezită, cărtulia mică se afla pe noptieră deopotrivă cu poezia ce o scrisesem, iar hotărîrea luată, ce se împlinise și se întărise în timpul nopții, mă privea prietenos și rece din toila încîlcitelor vieții mele recente. Nu era nici o grabă, hotărîrea de a muri nu era izvorîtă din toana vreunui ceas, era un fruct durabil, copt, ce crescuse și cîștigase în greutate încetul cu încetul, legănat blajin de vîntul sorții, a cărui următoare rafală avea să-l facă să cadă.

Posedam în farmacia mea de călătorie un excelent mijloc pentru potolirea durerilor, un preparat din opiu deosebit de puternic, pe care nu mi-l îngăduiam decît arareori, ocolindu-l ades luni în șir; luam acest narcotic puternic doar atunci cînd durerile fizice ajungeau să mă chinuie dincolo de limita suportabilului. Din păcate nu era potrivit pentru sinucidere, experimentasem acest lucru în urmă cu

fragment

cțiva ani. Într-o vreme când disperarea mă asalta iarăși din toate părțile, înghițisem atunci o cantitate frumusească, suficientă pentru a ucide șase oameni — și totuși nu murisem. Am admormit ce e drept, zăcînd cîteva ore într-o ameteală desăvîrșită, m-am trezit apoi însă, pe jumătate, spre teribila mea dezamăgire, din pricina unor violente convulsii ale stomacului, am vărsat întreaga otrăvă fără a-mi reveni pe deplin și am admormit la loc, pentru a mă trezi definitiv abia în miezul zilei următoare, într-o stare de cumplită luciditate, cu creierul ars, golit și lipsit aproape pe de-a întregul de memorie. În afara unei perioade de insomnie și de dureri neplăcute la stomac, otrăvna nu avusese nici un alt efect.

Acest preparat nu intra deci în discuție. I-am dat așadar hotărîrii mele următoarea formă: de îndată ce voi ajunge din nou în focul scurtei izbăviri, să mă folosesc de acel opiat, aveam să-mi fie îngăduit ca, în locul scurtei izbăviri, să sorb din cea mare, din moarte, și anume o moarte sigură, pe care să te poți bizui, prin glorie ori prin brici. Situația se prezenta așadar limpede — a aștepta pînă la împlinirea vîrstei de cincizeci de ani, după cum recomandă acea nostimă rețetă din cartușia despre lupul de stepă, mi s-a părut totuși prea mult, mai aveam încă doi ani pînă atunci. Într-un an ori într-o lună, poate chiar mîine — poarta era deschisă.

N-aș putea spune că «hotărîrea» mi-ar fi schimbat puternic viața. M-a făcut să fiu un pic mai indiferent în fața suferințelor, un pic mai lipsit de grijii în consumul de opiu și vin, un pic mai curios cu privire la granița suportabilului, asta a fost totuși. Un efect mai puternic l-au avut celelalte întîmplări din acea seară. Am mai recitat uneori tratatul despre lupul de stepă, cînd cu dăruire și recunoștință, de parcă aș fi simțit deasupra mea un magician nevăzut cum îmi conducea cu înțelepciune destinul, cînd cu batjocură și dispreț față de luciditatea seacă a tratatului, ce nu-mi părea a fi în stare să înțeleagă dispoziția și încordarea specifică a vieții mele. Ceea ce găsesc aici scris despre lupii de stepă și despre sinucigași era fără îndoială bine și înțelept spus, se potrivea însă speciei, tipului, era o abstracțiune spirituală; în ceea ce mă privea însă pe mine, sufletul meu adevărat, destinul meu singular, ce-mi era propriu și unic, nu-mi părea a putea fi prins într-o plasă atât de grosolană.

Mai adînc însă decît orice mă preocupa acea halucinație sau viziune avută lîngă zidul bisericii, acea vestire încărcată de promisiuni, conținută în acel dăvîntător înscris luminos, și care coincidea cu unele lucruri la care făcea aluzie tratatul. Mi se promisesea multe acolo, cu năpraznică forță îmi treziseră curiozitatea acele voci aparținînd unei lumi străine și ades stam dus pe gînduri, lungi ore în șir, meditănd la sensul lor. Și din ce în ce mă lămurii îmi vorbea avertismentul acelor înscrisuri: «nu pentru originea l» și «e doar pentru simțiri l». Trebuia așadar să fiu nebun, simțit, ieșit din minti, cu mintea depărtată de «oarecari», atunci cînd aveau să pătrundă pînă la mine acele voci, atunci cînd acele lumi aveau să-mi vorbească. Doamne, oare nu mă îndepărtasem îndeajuns de mult de viața orișicui, de existență și gîndirea celor normali, nu eram oare de multă vreme în suficientă măsură izolat și smintit? Și totuși am înțeles înăuntrul meu prea bine ace chemare, ace îndemn la sminteaie, la lepădarea de rațiune, de inhibiții, de acel mod de a fi burghez, pentru a te putea dăruii pe deplin unduitoarelor lumi fără de legi a sufletului, a fan-tezei.

Într-o bună zi, după ce-l căutasem încă odată zadarnic pe străzi și prin pietele pe omul ce purta stîlful de afaș, și după ce trecusem de mai multe ori, plînd, pe lîngă zidul cu poarta invizibilă, m-am întîlnit în suburbia Martin cu un convoi

¹ *Tratatul se află anexat la sfîrșitul acestor pagini.*

funerar. În timp ce mă uitam la fețele celor îndoiați care își tiriau cu pas greoi picioarele în spatele sicriului, mă gîndeam: unde în acest oraș, unde în această lume trăiește omul a cărui moarte să însemne o pierdere pentru mine? Și unde cel pentru care moartea mea ar putea să însemne ceva? Cel-i drept, exista Erika, iubita mea, desigur; trăiam însă de multă vreme avînd o relație foarte liberă, ne vedeam rareori fără a ne certa, iar în momentul de față nici măcar nu știam unde s-ar fi putut ea afla. Venea cîteodată la mine ori eu mă duceam la ea și deoarece eram amîndoi oameni înșingurați și dificili, înrudiți într-un anume mod prin sufletele și bolile noastre sufletești, între noi rămăsesse, în ciuda a orice, o legătură. Dar n-ai fi respirat oare foarte ușurată dacă ar fi aflat despre moartea mea? N-o știam, după cum nu știam nimic nici despre cît de puteam bizui pe propriile melesimente. Pentru a ști cîte ceva despre astfel de lucruri trebuie să trăiești în sfera normalului și a posibilului.

Urîmdu-mi o toamnă, mă asociasem și eu în acest timp convoluului funerar, mărșăluind în spatele celor îndoiați spre cîmîtur, un cîmîtur brevetat, modern, turnat în ciment, avînd un crematoriu și prevăzută cu toate rafinamentele necesare pînă în cele mai mici detalii. Mortul nostru însă nu a fost incinerat, sicriul său a fost dus pînă în dreptul unei banale gropi în pămînt iar eu am primit apoi preutul și celelalte hiene, funcționari ai unei institut de pompe funebre, săvîrșind ce aveau de făcut și încercînd să trezească impresia ofierului unei înalte și triste solemnități, astfel că sforțările lor, din pricina teatrului jucat, a junei și a falsității, au ajuns pe un fagăș al comicalului; i-am primit cum se agitău în negrele lor uniforme profesionale, ce cădeau în falduri largi pe trupul lor și cum își dădeau toată osteneala să strînească dispoziția convenită în rîndurile acestei societăți îndoiate și s-o facă să îngenuncheze în fața maiestrii mortii. Timp pierdut, întreaga osteneală de pomană, nu plîngea nimeni, se puteau cu toții dispensa de cel mort. Totodată nimeni nu părea cuprins de o atmosferă pioasă, iar atunci cînd preutul li se adresa mereu prin formula «dragii frați creștini», fețele acelea tăcute, preocupate, de negustori și de brutari, și a nevestelor lor, se plecau, privind în pămînt cu un soi de gravitate crispată, rușinați și prefăcuți, neavînd altă dorință decît aceea ca această neplăcută manifestare să ia cît mai curînd sfîrșit. Firește, s-a sfîrșit după un timp, cei doi frați creștini care se aflau cel mai în față au strîns mîna vorbitorului și-au șters pămîntul umeri de pe pantofi, de petecul de iarbă cel mai apropiat, pămîntul în care își depuseseră mortul; chipurile au devenit apoi, fără trecere, iarăși obișnuite, cu trăsături omețești, iar unul dintre ele îmi păru dintr-odată cunoscut, era, așa mi se părea, omul care purtase atunci afașul și care îmi strecurase mie cărtușia.

În clipa în care credeam a-l fi recunoscut, el s-a întors, s-a aplecat, a mesterit ceva la pantalonii săi negri pe care și i-a suflăcut greoi, deasupra pantofilor, și a fugit apoi iute, cu umbrela strînsă sub braț. Am fugit după el, l-am ajuns din urmă, i-am aflat un semn din cap, dar el nu dădea semne că mă recunoaște.

«Este astăzi seară vreo petrecere?», l-am întrebat, încercînd să-i fac cu ochiul, așa cum fac întotdeauna cei ce știu vreo taină. De prea multă vreme însă mă dezobișnuisem de astfel de exerciții mimice, de vreme ce la felul meu de viață ajunsesem aproape să pierd obișnuița vorbiri; am simțit eu însumi că nu izbutisem să fac decît o grimasă prostască.

«O petrecere — astăzi seară?» mormăi el și mă privi în față cu aer străin. «Du-te la «Vulturul negru», o mulime, dacă te încercă niscui nevoi.»

Nu mai eram într-adevăr prea sigur dacă este vorba de el sau nu. Dezamăgit, am mers mai departe, nu știam încotro, pentru mine nu existau teluri, nu existau dorințe ori îndatoriri. Viața avea un gust teribil de amar, cum dezgustul care creșcuse

de multă vreme în mine își atingea punctul culminant, am simțit cum viața mă repudia, mă arunca de la sine. Am alergat cu furie prin orașul cenușiu, totul îmi părea că miroase a pământ uscat și a îngropăcine. Nu, la groapa mea nu avea voie să stea nici unul dintre acești vulturi hoițari, învesmântați în sutanele lor și cu sentimentala lor bogdoșeală de iubii frați creștini! Oriunde mă uitam ori mă duceam cu gîndul, nu mă aștepta niciieri, vai, vreo bucurie, niciieri o chemare care să mi se adreseze, niciieri nu puteam simți vreo ademenire, totul punea a întrebuintat și a putred, a mulțumire-pe-jumătate, putrefacție, totul bătrîn, ofilit, cenușiu, uzat, istovit, Doamne-Dumnezeule, dar cum era posibil așa ceva? Cum putusem să ajung pînă aici, eu, tînărul înaripat, poetul, prietenul muzelor, călătorul ce străbătuse lumea, idealistul arător? Cum de mă năpădise oare, încet-încet, pe furis, această paralizie, această ură împotriva mea și a tuturor, această supărare a tuturor sentimentelor, această noșoeală adîncă și rea, afurisitul acesta de iad al disperării și al vidului din inimă?

Trecînd pe lîngă bibliotecă, m-am întîlnit cu tînărul profesor cu care discutaseam odinioară, din cînd în cînd, și pe care îl vizitasem chiar, în urmă cu cîțiva ani, la ultima mea trecere prin acest oraș, de multe ori la el acasă, pentru a vorbi cu el despre mitologii orientale, un domeniu care mă preocupase pe atunci intens. Învățătură venea spre mine, teapăn și cam miop, și nu mă recunoscusem decît în clipa în care mă pregăteam deja să trec pe lîngă el. S-a repezit cu mare prietenie spre mine și în starea jalnică în care mă aflam l-am fost pe jumătate recunoscutor pentru asta. Era bucurios și s-a înviorat, amintindu-mi de unele amănunte din discuțiile noastre de odinioară și asigurîndu-mă că data mult felului în care îl înțicaseam și că se gîndise ades la mine; doar rar mai avusese de atunci dispute alt de stimulatorie și de fructuoase cu colegii săi. Mă întrebă de cînd mă aflui în oraș (l-am mințit: doar de cîteva zile) și de ce nu trecusem pe la el. L-am privit pe acest om cumsede în fața lui bună și doctă, gîndind în sinea mea că întreaga scenă este de fapt ridicolă. Mi-a priit însă, cu unul cîine pe jumătate mort de foame, fărîmă de căldură, înghițitura de iubire, oscurul de prețuire. Mișcat, Harry, lupul stelelor, rîjnea, îi curgeau bazele din gura lui uscată, sentimentalitatea îi îndolia fără voia sa spinarea. Ei da, am mințit plin de rîvnă că nu mă aflui decît pentru o vreme aici, pentru a studia, și că în afară de aceasta nici nu mă simt prea bine, altfel desigur că l-aș fi vizitat pînă acum. Și cînd mă invită cu căldură să-mi petrec seara asta la el, am acceptat recunoscutor, rugîndu-l să-mi transmită salutări soției din partea mea, și în timp ce făceam asta, obraji mă dureau de atîta sporovăială zeloasă și de atîta zîmbete, osteleni cu care nu mai eram obișnuiți. Și în timp ce eu, Harry Haller, stăteam în stradă, descumpănit întru totul și flatat, politicos și plin de sîrguință, zîmbind înspre fața miopă și bună a acestui om prietenos, celălalt Harry stătea alături, rînjind și el, rînjind și gîndindu-se ce soi de individ ciudat, sucit și prefăcut oi fi eu, individ care cu două minute înainte încă își arătase colții înțregii lui blăstemate pentru ca acum, la primul cuvînt adresat, la prima pasnică urare de binețe a unui om cumsede și respectabil să înclinăvetele toate, mișcat și peste toate de zelos și să se tăvălească, înfiorat de delicii, în picul acela de bunăvoință, de respect și de căldură prietenească, ca un purcel. Astfel stăteau cei doi Harry, amîndoi figuri deosebite de nesimpatice, stăteau în fața profesorului drăgălas, se batjocoreau unul pe celălalt, se pîndeau din colțul ochilor, scuipau unul în fața celuilalt, punîndu-și iarăși, ca întotdeauna în asemenea situație, întrebarea: să fi fost asta pur și simplu prostie și slăbiciune omenască, destinul ce li urmărea pe toți oamenii deopotrivă, ori poate egoismul acesta sentimental, această lipsă de caracter, această amestecătură imbecilă și duplicitară a sentimentelor era doar personală, o specialitate a casei, obișnuită la lupii de stepă. Dacă porcăria aceasta era un dat al tuturor oamenilor, ei bine, în acest caz

disprețul meu pentru lume se putea din nou năpusti asupra ei, cu forțe noi; dacă însă nu era vorba aici decît de slăbiciune mea personală, asta dădea prilejul unei adevărate orbi a disprețului de sine.

Cearta dintre cei doi Harry a făcut ca profesorul să fie aproape dat uitării; dintr-o dată am simțit cum nu mai am chef de el și m-am grăbit să mă descotorosesc de persoana lui. Am privit multă vreme în urma lui, cum mergea pe sub copacii desfrunziți ai alei cu mersul acela blajin și înfructivă comic al unui idealist, al unui credincios. Însăluntru meu lupta se desfășura cu toată violența și în timp ce îmi încovalam și-mi întindeam la loc, mecanic, degetele țepene, înfrîntînd guta ce mă răscolea pe ascuns, a trebuit să recunosc că mă lasasem prostit, că mă aranjasem acum cu o invitație pentru ora șapte și jumătate la cină, dimpreună cu obligația de a fi politicos, de a trîncăni în dom doc și de a contempla o fericire familială străină. M-am dus furios acasă, am amestecat coniac cu apă, am înghițit apoi pilulele mele împotriva gurei o vreme în «Călătoria Soției de la Memel în Saxonia», o fermecătoare cârtică de trei parale din secolul al optzecelea, mi-a revenit defnădat în minte acea invitație și faptul că nu eram ras și că trebuia să pun ceva pe mine. Dumnezeu știe de ce-mi atrăsese beleaua asta pe cap! Asadar, Harry, scoală-te, pune cartea deoparte, săpunește-te, taie-ti bărbia pînă la sînge, îmbracă-te și bucură-te cu aproapele tău! Și în timp ce mă săpuneam, mi-am amintit de groapa murdă din pămîntul cimitirului în care fusese astăzi coborît necunoscutul și de fețele încordate de atîta prefăcătorie ale fraților creștini ce se plictiseau copios și nici măcar n-am mai putut să rid de toate astea. Acolo sîrșea, așa mi s-a părut, în aceea groapă murdă, însoțit de vorbărie jenată și prostescă a predicatorului, de mutele jenate și prostesti ale adunării îndoliate, la vederea dezolantă a tuturor crucilor și plăcilor din tablă și marmură, a tuturor imitațiilor de flori din sîrmă și sticlă, acolo sîrșea nu numai necunoscutul, acolo voi sîrși nu numai eu, mine ori poimîne, îngropat, îngropat în noroiul la care voi fi condus de o adunare jenată și prefăcută, nu, așa sîrșea totul, toate strădaniile noastre, întreaga noastră cultură, credința, bucuria noastră de viață care era atît de bolnavă încă avea și ea să fie îngropată acolo cîrînd. Întreaga noastră lume a culturii era cîmțit, iarăși aici lîns Cristos și Socrate, Mozart și Haydn, Dante și Goethe erau doar nume stîlpe pe tăbilete ruginite, înconjurate de indivizi îndoliați jenați și prefăcuți, care ar fi dat mult să mai poată crede în acele tăbilete ce fuseseră odinioară sfînte pentru ei, care ar fi dat mult să fi putut spune măcar un singur cuvînt cîntit și grav, de înfrîntare și de disperare, cu privire la această lume apusă și cărora, în loc de toate astea, nu le rămăsese nimic altceva decît aceea pierdere de timp în jurul unei gropi, cu mutre rînjind jenat. Furios, m-am tăiat la bărbie iarăși în mereu același loc și am ars apoi cu piatra rana, cu toate astea însă a trebuit să schimb iarăși gînerul proaspăt pe care abia-l pusese, neștiind de fel de ce fac toate astea, de vreme ce nu simțeam nici cel mai mic chef să dau curs acelei invitații. O parte însă din Harry juca iarăși teatrul, îl socotea pe profesor un tip simpatic și îi era dor de un pic de miros omenesc, de sporovăială și de societate, partea aceea din Harry își amintea de drăgălașa soție a profesorului, găsia că o seară petrecută cu niște gaste prietenoase este în fond ceva destul de înviorător și m-a ajutat astfel să-mi lipesc pe bărbie un plastru englezesc, m-a ajutat să mă îmbrac și să îmi leg în jurul gîtului o cravată bună și m-a oprit blajin să-mi urmez adevărată dorință de a rămîne acasă. În același timp mă gîndeam: așa cum mă îmbrac și merg în vizită cu acum, mă înțlînesc cu profesorul și schimb cu el politetură mi năut sau mai puțin mincinoasă, totul fără ca eu să vreau de fapt, așa fac și trăiesc și acționează majoritatea oamenilor zi de zi, ceas de ceas, crispat și fără să o vrea de fapt, fac vizite, duc conversații, lasă să se deruleze orele de birou, totul silnic,

meccanic, nevoit, totul putând să fie făcut la fel de bine în locul lor de niște mașini ori să se renunțe la asta; și acest mecanism care merge veșnic mai departe este cel care-l oprește, ca și pe mine, să-și îndrepte critica împotriva propriei vieți, îi împiedică să recunoască și să simtă prostia și platitudinea ei, pălănia ei cu rînjit hîd, tristetea și pustietatea ei neîntălmărită. O, și doar au dreptate, cît de multă dreptate au oamenii că trăiesc astfel, că joacă astfel micile lor jocuri și că fug după mărunțișurile lor importante, în loc să se opună acelui mecanism aducător de tristețe, privind cu dispreț în gol, după cum fac eu, om ieșit din făgașul meu. Și dacă în aceste pagini disprețuiesc uneori oamenii, bătîndu-mi chiar joc de ei, nu trebuie totuși ca nimeni să creadă că eu aș arunca vina asupra lor, că îi acuz și că vreau să fac pe alții răspunzători de mizeria mea personală! Eu însă, care am mers atît de departe și care m-am aflu la marginea vieții, acolo unde ea se prăvălește într-o întunecime fără de fund, nu fac bine ce fac și mint atunci cînd încerc să mă amăgesc pe mine și pe alții că mașinaria aceea mai funcționează și pentru mine, că mai apărțin și eu acelei nevinovate lumi copilăroase a jocului veșnic!

Seara a ajuns astfel să fie corespunzător de minunată. În fața casei cunoscutului meu m-am oprit pentru o clipă și am privit în sus spre ferestre. Aici locuiește acest om, m-am gîndit, care își vede an de an mai departe de muncă lui, care citește și comentează texte, caută apropieri între mitologiile Asiei anterioare și ale Indiei și se bucură făcînd asta, căci el crede în valoarea a ceea ce face, crede în știința la căreia slujitor este, în utilitatea acumulării pure a cunoștințelor, în progres, în dezvoltare. Nu a trecut prin experiența războiului, nu a resimțit zguduirea produsă în fundamentele gîndirii de pînă acum de către Einstein (chestiunea asta, socote el, nu-i privește decît pe matematicieni), nu vede cum în jurul lui se pregătește războiul următor, este de părere că evreii și comunistii trebuiesc urțiți, este un copil bun, bine dispus, ce nu-și face prea multe gînduri și se ia în serios, este de-a dreptul de invadat. Mi-am luat inima în dinți și am intrat, am fost întîmpinat de fata în casă cu șorț alb și din cîine știe ce prezentiment mi-am întîmpîrit în memorie cu precizie locul în care mi-a dus pălăria și paltonul, am fost apoi condus într-o cameră călduroasă și luminoasă, rugat să aștept, iar eu, în loc să rostesc vreo rugăciune ori poate să dorm un pic, mi-am urmat un impuls jucăuș lînd în mîna obiectul cel mai apropiat ce mi se oferea. Era o mică imagine înrămată ce-și avea locul pe o masă rotundă, pe care o piedică de carton o făcea să stea peizis. Era o gravură ce-l reprezenta pe Goethe, un moșneag plin de caracter, ale cărui trăsături frizau genialitatea, cu un chip frumos modelat din care nu lipseau nici faimosul ochi arzător și nici acel aer de singuratețe și tragism peste care artistul așternuse, dîndu-i deosebită osteneală, un pospai de manieră ușor curtenască. Reușise să-i dea bătrînilui acestuia demonic, în pofida adîncimii sale, o trăsătură oarecum profesorală ori poate chiar actoricească de stăpînire și de cumsedecănie solidă, făcînd din el, în totul, un adevărat domn bătrîn și frumos, cu care al fi putut împodobi orice casă de burghez. Probabil că acest tablou nu are mai prost decît toate celelalte de acest fel, toți acești mîntuitori, apostoli, eroi, figuri marcante ale spiritului și oameni de stat produși de harnici meșteșugari de artă, poate că această imagine m-a iritat atît de puternic datorită cauzei unei anumite științe și dibăcii virtuozite; oricum ar fi fost, această reprezentare a bătrînilui Goethe, vanitos și înclîntat de sine, m-a izbit de îndată ca o discordanță fatală, eram oricum suficient de iritat și de încordată încă dinainte — și mi-a arătat că nu mă aflam aici în locul potrivit. Aici erau la ei acasă maeștrii din vechime stilizati cu grație și mărimile naționale, nu însă lupii de izbit.

Dacă stăpînul casei ar fi intrat acum în cameră aș fi trebuit poate să mă retrag, sub un pretext acceptabil. De venit a venit însă soția lui, iar eu m-am lăsat în via soartei, deși aveam bănuielele cele mai rele. Ne-am salutat și primei note discor-

dante i-au urmat de îndată altele noi. Femeia mă feliicită pentru cît de bine arătăm, în vreme ce eu eram prea conștient de cît îmbătrînisem în anii care se scurseseră de la ultima noastră întîlnire; chiar și nebui strălîngerea ei de mîină, ce mi-a provocat durere în degetele bolnave de bună, trebuia să-mi amintesc în mod fatal de asta. Da, și apoi ea întrebă cum îi mai merge simpaticele mele soții, iar eu a trebuit să-i spun că nevasta mă părăsise, iar căsnicia noastră era desăfăcută. Am fost amîndoi bucușori cînd a intrat profesorul. Mă salută și el cu căldură, iar străbătutea și comical situației își găsiră de îndată expresia lor cea mai hazlie cu putință. El tinea în mîină un ziar, o foaie la care se abonasă, un ziar al partidului militaristilor și al făcătorilor de război, și după ce-mi dădu mîna, arătă spre fițuică povestindu-mi că în ea stă scris ceva despre un tiz al meu, un oarecare publicist Haller, care făra doar și poate era un tip de proastă speța și un individ apatrid care își bătuse joc de împărat și care susținea că țara lui ar eu cu nimic mai puțin vinovată de izbucnirea războiului decît țările dușmane. Ce golan trebuie să fie acest individ! Ei bine, tipul primește aici un răspuns pe măsură, reducă i-a dat acestul dăunător replica tăioasă ce i se cuvenea, punîndu-l la stîlpul infamiei. Conversația a alunecat însă spre alte lucruri, atunci cînd el a văzut că subiectul acesta nu mă interesa și era limpede că celor doi nu le trecea nici pe departe prin cap posibilitatea că acel monstru s-ar fi putut să se aile în fața lor — și totuși așa și ea, monstrul eram eu însumi. Ei, dar de ce să faci atîta gălăgie, neliniștind oamenii! Am ris în lăuntru meu, mi pierdusem acum speranța să mi se mai întîmple în acea seară ceva plăcut. Clipa mi-a rămas bine întipărită în amintire. Căci în acea clipă, în timp ce profesorul vorbea despre trădătorul de țară Haller, în sufletul meu sentimentul atît de rău de depărmare și disperare care se acumulase și se întărise în mine de la scena înmormîntării încoace, se concentră pînă la gradul unei turbulente presiuni, lă forma unui rău pe care-l puteam simți trupește (în partea de jos a pînteceului), un sentiment spăimos al destinului care mă sugrămă. Ceva mă pîndea, simteam, un periclit se furușa în spatele meu. Din fericire furam atunci anunțați că masa este servită. Ne-am dus în sufragerie și în timp ce-mi dădeam silința să mă spun ori să mă întreb mereu cîte ceva lipsit de importanță, am mîncat mai mult decît îmi stătea în obișnuință, simțindu-mă din ce în ce mai jalnic pe măsură ce timpul trecea. Doamne, mă gîndeam necontenit, de ce ne dăm atîtea osteneală? Simteam limpede că nici gazelde mele nu se simțeau de loc în largul lor și că le venea greu să se arate vioi, fie din pricină că eu aveam un efect paralizant asupra lor, fie dintr-un motiv sau altul existase mai dinainte o indispoziție în casă. M-au întrebat tot soiul de lucruri la care nu se putea da un răspuns sincer, astfel încît intrasem curînd într-un adevărat hățîs de minciuni, lupîndu-mi cu scriba la fiecare cuvînt. În cele din urmă am început să le povestesc, pentru a abate atenția, despre înmormîntarea de care fuseseam în ziua aceea martor. N-am nimerit însă tonul, pormirile mele de umor indispușeau, am ajuns să ne depărmăm din ce în ce unii de alții, în mine ridea lupul de stăpîn cu dinți rînjii, iar la desert eram toți trei destul de tăcuti.

Ne-am reîntors în aceea primă cameră pentru a bea cafea și ceva țare, poate că așa ceva ne putea ajuta. Dar atunci privirea mi-a căzut iarăși pe acel rege al poștelor, cu toate că fusese pus de-o parte pe un dulăpior. Nu puteam să-mi desprind privirile de pe el și, nu fără a auzi în mine voci care mă preveneau, l-am luat din nou în mîină și am început o controversă pe această temă. Eram posedat de ideea că situația este insuportabilă, că trebuie acum să-mi reușească să aduc de partea mea gazele, să le insuflu căldură și să-i fac să se acorde cu felul meu de a fi, sau altfel să provoc explozia definitivă.

«Să sperăm» am spus, «că Goethe nu a arătat așa în realitate! Cîtă vanitate, ce poză nobilă, această demnitate cochetînd cu preasfimații privitori, iar sub crusta

virilă, această întreagă lume o de sentimentalitate atât de pură! Desigur, te pot irita multe la el, eu însumi simt adesea că-mi displac multe la acest bătrîn ce-și dă atâtă importanță, dar a-l reprezenta astfel, ei bine, nu, asta merge prea departe».

Femeia turnă cafeaua în cești cu o față ce trăde o adîncă suferință, apoi ieși lute din cameră, iar bărbatul ei fîr destălnul, pe jumătate rușinat, pe jumătate plin de reproș, că acest tablou al lui Goethe îi aparține soției sale și că ea ține deosebit de mult la el. «Și chiar dacă ați avea în mod obiectiv dreptate, fapt pe care de altfel îl contest, tot n-ar fi trebuit să vă exprimați atât de brutal.»

«Aici aveți dreptate», am recunoscut. «Este din păcate unul o obicei al meu, un viciu al meu, să mă decid mereu pentru expresia cea mai brută și cu puțință, ceea ce de altfel a făcut și Goethe în ceasurile sale bune. Cei departe, acest Goethe de salon, duce și mic burghez, n-ar fi întrebuințat niciodată o expresie brută, cinstită, directă. Vă cer iertare dumneavoastră și soției dumneavoastră din toată inima – vă rog să-i spuneți că sînt schizofren. Totodată vă cer permisiunea să mă retrag.»

E drept că profesorul, jenat, s-a opus puțin, a ajuns să vorbească iarăși despre cît de frumoase și de incitante fuseseră discuțiile noastre de odinioară, a pomenit chiar de impresia adîncă care i-au făcut-o supozițiile mele cu privire la Mithra și Krishna și că sperase și acum... și așa mai departe. I-am mulțumit spunîndu-i că acestea sînt cuvinte foarte prietenoase, dar că din păcate interesul meu pentru Krishna ca și plăcerea pentru discuțiile științifice au dispărut cu totul și că l-am mințit în timpul serii de mai multe ori, spre exemplu că nu mă aflu abia de cîteva zile în oraș, ci de mai multe luni, trăiesc însă retras și nu mai sînt potrivit pentru a frecventa case mai bune, căci în primul rînd sînt mereu într-o foarte proastă dispoziție și bolnav de gută, iar în al doilea rînd sînt beat în cea mai mare parte a timpului. Mai departe, pentru a pune lucrurile la punct și pentru ca măcar să nu plec ca un mincinos, trebuie să-i atrag atenția preamistului domn că m-a jignit foarte tare în cursul serii. Dînsul și-a înșușit acel fel prostesc și obtuz de a privi lucrurile, potrivit unui ofiter în retragere, nedemn însă de un om de știință, și a înșușit poziția unei fițuici reacționare în ceea ce privește opiniile lui Haller. Acel «golan și individ apatrid însă, acel Haller sînt eu însumi, și lucrurile ar sta mai bine, în țară și în lume, dacă măcar acei puțini oameni capabili să gîndească ar lua partea rațiunii și dragostei de pace, în loc să se îndrepte orbiți și posedăți spre un nou război. Așa, și cu asta Dumnezeu să vă aibă în pază.»

Și m-am ridicat, mi-am luat rămas bun de la Goethe și de la profesor, mi-am smuls lucrurile din cuier și am luat-o la fugă. Uriaș aprin în sufletul meu lupul cel răutăcios, cei doi Harry se desăfurau într-un teatru teribil, căci mi-a fost deîndată limpede că această seară atât de neplăcută avea o cu mult mai mare însemnătate pentru mine decît pentru profesorul indignat; pentru el ea era doar o dezamăgire și o mică supărare, pentru mine însă un eșec final, o fugă ce putea capăt unor lucruri, pentru mine ea însemna despărțirea de lume burgheză, morală, dogă, un triumf desăvîrșit al lupului de stepă. Și această despărțire era cea a unui fugă și a unui înșușit, falimentul în fața mea însumi, o despărțire fără consolare, fără superioritate, fără umor. Nu mă despărțeam astfel de lumea burgheză, dar de lumea de civilitate, moralitate și de știință, decît o făcuse bărbatul ce avea o tumoare la stomac, de fritura de porc. Furios alergam pe sub felinare, furios și întristat de moarte. Ce zi fusese asta, atât de dezolantă, umilitoare și rea, de dimineață pînă în seara seară, de la cîmîțir și pînă la scena cu profesorul! La ce bun toate astea? De ce? Avea oare sens să te mi înncari cu povara unor astfel de zile, să mă rabzi înghițind astfel de lucruri? Nu! Azi noapte urma să pun capăt comediei. Dute acasă, Harry, și taie-ți beregata! Destul ai așteptat.

Fugeam încolo și-ncoace pe străzi, mînat din urmă de disperare. Desigur, fusese o prostie din partea mea să le terfelesc bunilor oameni poadoaba lor de salon, fusese o prostesc și nepoliticos, însă nu puteam în ruptul capului să procedez altfel, așa eram și nu mă puteam schimba, nu mai puteam să suport această viață domestică, prefăcută și cumințe. Și deoarece, după cît se părea, nu mai puteam suporta nici singurătatea, de vreme ce și propria mea societate ajunsesem s-o urăsc nespus și să fiu scribit de ea, de vreme ce nu mai izbuteam decît să mă zbat în van, sufocîndu-mă în spațiul vîd al propriului meu iad, ce altceva îmi rămînea de făcut? Nimic. O tată și mamă, o focuri îndepărtate și sfînte ale tineretii mele, o voi mie de bucurii, de munci și de teluri ale vieții mele! Nimic din toate acestea nu-mă rămaseră, nici măcar căntă, doar durerea și dezgustul. Îmi părea că niciodată încă nu mă chinase atît de aprig simpla nevoie de a trăi, ca în acest ceas.

Am intrat pentru cîteva clipe într-o sordidă clișie de suburbie, am bătut apăs și coniac, am fugit iarăși alară gonit din urmă de diavol, străduindu-mă să abrupte ale orașului vechi le-am parcurs în sus și în jos, prin alie, prin piața gării. Să plec! Mă gîndeam, și m-am dus la gară, holbîndu-mă la mersul trenurilor ce spînzura de perete, am bătut un pic de vin, am încercat să-mi adun mințile. Începeam să văd fantoma de care-mi era teamă din ce în ce mai aproape, din ce în ce mai limpede. De întoarcere îmi era frică, de întoarcerea acasă, faptul de a fi nevoit să rezizi în tăcere disperării! Nu scăpam de ea, chiar dacă aș mai fi alergat prin oraș ore în șir, nu scăpam de întoarcerea acasă, la usa mea, în fața mesei cu cărți, a divanului desupra căreia atîrna fotografia lui, nu scăpam de clipa în care aveam să-mi ascut briciul pentru a-mi tăia beregata. Această imagine îmi apărea din ce în ce mai clar în fața ochilor, și din ce în ce mai limpede simteam, cu inima bătîndu-mi nebușeste, că mă îngrozitoare dintre spaima: spaima în fața morții! Da, aveam o spaimă crîncenă de moarte. Deși nu vedeam altă scăpare, deși eram împresurat din toate părțile de dezgust, suferință și disperare, deși nimic nu mă izbutea să mă atragă, să-mi dea bucurie și speranță, mă temeam totuși nespuse de clipa execuției, de cea ultimă clipă înainte de tăietura ce avea să-mi deschidă cu răceală propria-mi carne!

Nu vedeam nici un drum, nici o cale pe care aș fi putut scăpa de cele ce mă înfricoșau. Chiar dacă aș, în lupta dintre disperare și lasitate avea să cîștige lasitatea, minile și în toate celelalte zile disperarea avea din nou să-mi stea în față, sporită încă de disprețul de sine. Aveam să pun de atîtea ori mîna pe cuțit și să-l arunc apoi iarăși deoparte, pînă ce într-o bună zi tot aș fi făcut-o. Și atunci, mai bine chiar astăzi! Vorbeam înțelept cu mine însumi cum ai vorbi cu un copil înspăimîntat, copilul însă nu vroia să audă, o rupea la fugă, vroia să trăiască. O forță mă smulgea iarăși și iarăși, purtîndu-mă prin oraș în cercuri largi, dam tircoale locuinței mele, mereu avînd în minte întoarcerea acasă, amînînd-o mereu. Ici și colo mă oream în cîte o clișie, rîstîmp de un pahar, poartă două, apoi forța ceea mă gonea mai departe, ocolind în careuri largi ținta, ocolind briciul, moartea. Sfirșit, mă așezam din cînd în cînd pe o bancă, pe ghizidul vrunei ființe, pe caldarîm, îmi auzeam inima bătînd, îmi ștergeam sudoarea de pe frunte și alergam mai departe plin de o spaimă de moarte, plin de o arzătoare dorință de viață.

Astfel m-am pomenit noaptea tîrziu într-o suburbie îndepărtată și pe care nu o prea cunoșteam, și am intrat într-o clișie dinăuntrul căreia pătrunde în afară o aprigă muzică de dans. Intrînd am citit desupra porții, pe o firmă veche: La Vulturul Negru. Înăuntru se încinsese un chef nocturn, învîlmășeală de oameni, fum, aburi de alcool și țipete, în sala din spate se dansa, acolo urla turbată muzica. Am rămas în încăperea din față unde se aflau oameni simpli, în cea mai mare parte îmbrăcați sărăcăcios, în vreme ce în salonul de bal puteau fi zărite și unele apariții elegante.

Împins de multime prin încăperea, am ajuns în fața unei mese, lângă bufet; o fată dragută și palidă seșea pe banca lipită de perete, purta o rochiță de bal subțire, puternic decoltată, și o floare ofilită în păr. Fata mă privi venind, atentă și prietenoasă, se dete zîmbind puțin la o parte și-mi făcu loc.

«E voie?» am întrebat, așezîndu-mă lângă ea.

«E voie, desigur» mi-a răspuns, «tu cine ești?»

«Multumesc» am spus, «mi-e cu neputință să mă întorc acasă, nu pot, nu pot de fel, vreau să rămîn aici lângă dumneata, dacă-mi permiți. Nu, nu pot să mă întorc acasă.»

Ea dădu din cap de parcă m-ar fi înțeles și în timp ce dădea din cap, m-am uitat la crîndul care-i atrîna din frunte pe lângă urechi și am observat că floarea ofilită era o camelie. De alături urla muzica, chelnerițe își strigau una alteia, la bufet, comenziile.

«Rămii aici?» spuse ea cu o voce care-mi făcu bine. «De ce nu te poți duce acasă?»

«Nu pot. Acasă mă așteaptă ceva — nu, nu pot, prea e îngrozitor.»

«Atunci las' să aștepte și rămii aici. Hai, ștergeți dinții ochelarii, nici nu mai poți vedea nimic. Așa, după-mi batista ta. Ce bem? un vin de Burgundia?»

Îmi șterse ochelarii; abia acum am văzut-o limpede, fața palidă, fermă, cu gura pictată cu roșu sîngeriu, cu ochii lîminoși și cenușii, cu fruntea netedă și rece, un crîlîon scurt în dreptul urechii. Cu bunătaie, un pic batjocoritoare, mă lău în grija ei, comandă vinul, ciocni cu mine și privi apoi spre pantofii mei.

«Doamne, de unde vii? Arai de parcă ai fi sosit pe jos de la Paris. Nu se vine așa la ba.»

Am spus da și nu, am rîs un pic, lăsînd-o să vorbească. Tare îmi mai plăcea, iar acest fapt mă mira, căci pînă atunci ocisolem asemenea tinere fete, privindu-le mai curînd cu neîncredere, iar ea se purta cu mine întocmai după cum îmi făcea mie bine în această clipă — o, și tot așa s-a purtat și de atunci încocoare cu mine în fiice clipă. Mă trata cu cruțarea de care aveam nevoie, și cu batjocura de care aveam nevoie. A comandat un sandvici și îmi porunci să-l mîncîm. Mi-a turnat vin în pahar și mă îndemnă să beau un strop, nu cu grabă însă. Apoi îmi lăudă cumințenia cu care o ascultam.

«Ești cumințe» mă încurajă ea, «cu tine omul nu are greutăți. Facem pariu că e multă vreme de cînd a trebuit să ascuți pentru ultima oară de cineva?»

«Da, ai cîștigat pariul, domnișoară. Dar dumneata de unde ai știut asta?»

«Nici o școală. A te supune e ca și cum ai mîncă ori ai bea — cine n-a făcut-o vreme îndelungată, acela nu se satură făcînd-o. Nu-i așa că ascuți cu plăcere de mine?»

«Cu mare plăcere. Dumneata chiar știi totul.»

«Cu tine e ușor. Și poate că ți-ai putea spune cîte ceva și despre ce te așteaptă acasă și de care te temi atît de tare, prietene. Dar o știi tu însuși prea bine, ce rost ar mai avea să vorbim despre asta, nu-i așa? Prostii! Una din două: cineva ori se spînzură, și în acest, caz, e bine, s-a spînzurat, o fi avut vreun motiv; ori însă trăiește, și atunci nu trebuie să se îngrijească decît de viață. Nimic mai simplu.»

«Vai» am strigat, «dacă lucrurile ar fi atît de simple! I Pe Dumnezeuul meu că am avut destulă grijă de viață și totuși n-am folosit la nimic. Poate că e greu să se spînzuri, nu știu. Dar să trăiești este încă cu mult mai greu! Dumnezeuu știe cît de greu!»

«Bun, vei vedea că este un joc de copii. Începutul l-am și făcut, și-ai șters ochelarii, ai mîncat, ai băut. Vom merge acum să periem un pic pantalonii și pantofii tăi, e mare nevoie de asta. Și apoi vom dansa împreună un shimmy.»

«Iată, vezi dumneata că tot eu aveam dreptate!» am strigat. De nimic nu-mi pare mai rău decît să nu-ți ascult vreo poruncă. Dar de aceasta nu pot să ascult. Nu știu să dansez nici shimmy, și nici vals și nici polcă și cum s-or mai fi numind ele toate, n-am învățat niciodată să dansez. Vezi că lucrurile nu stau așa de simplu după cum ți se părea dumitale?»

Frumoasa fată îmi zîmbi cu buzele ei roșii ca sîngele și clătina din capu-i ferm, tuns băieteste. În timp ce o priveam mi se părea că seamănă cu Rosa Kreisler, prima fată de care mă îndrăgostisem odinioară, pe vremea cînd eram un băietîndru, aceea însă avusese o piele brună și păr întunecat. Nu, nu știam de cine-mi amintea fata aceasta străină, știam doar că de ceva din tîneretea mea cea mai fragedă, din copilărie.

«Încețîșor», strîgă ea, «încețîșor! I așa dar nu știi să dansezi? De loc? Nici măcar un onestep? Și mai pretinzi că ți-ai fi dat Dumnezeu știe cîtă osteneală în viață! Astea-s vorbe. Așa ceva n-ar trebui să mai faci la vîrsta ta, băiete. Și atunci ești om poți să spui că ți-ai fi dat vreo osteneală cu viața, cîtă vreme nu vrei niciîbarem să dansezi?»

«Dar nu știu! N-am învățat asta niciodată.»

Ea rîse.

«Dar să scrii și să citești ai învățat, este, și să socotești și cred că și ceva latinească și franceză și tot soiul de astfel de lucruri? Pun pariu că ai stat zece ori doisprezece ani prin școală, ba poate că ai făcut și studii și ai chiar titlul de doctor și vorbești chineza ori spaniola. Ori poate nu? Ei vezi! Dar pentru cele cîteva ore de dans n-ai vrut să cheltui picul de timp și de bani ce ți-ar fi trebuit! Asta-i!»

«Asta din pricina părinților» m-am dezvinovățit, «e mai puș să învăț latina și greaca și toate celelalte. Dar nu m-au lăsat să învăț dansurile, asta nu era la noi la modă, părinții mei înșii n-au dansat niciodată.»

Mă privi foarte rece, plină de dispreț, și ceva în chipul ei îmi aminti iarăși de trecutele vremi ale tîneretii.

«Așadar, vinovați sînt părinții tăi! Dar astă-seară i-ai întrebare dacă ai voie să mergi la Vulturul Negru? I-ai întrebare? Au murit de mult, zici? Ei vezi! Dacă n-ai vrut să înveți în tînerete să dansezi, din prea mare cumințenie — treacă de la mine! Deși n-aș crede că ai fost pe vremea aceea pînă într-atît băiețaul model. Pe urmă însă — cu ce ți-ai pierdut vremea pe urmă, în toți acești ani?»

«Ah!» i-am mărturisit, «nici eu n-o știu prea bine. Am studiat, am făcut muzică, am citit cărți, am scris cărți, am făcut călătorii...»

«Cîndate părieri mai ai despre viață! Te-ai ocupat așadar mereu de lucruri grele și complicate și n-ai învățat să le faci pe cele simple? N-ai avut timp? Ori chef? Din partea mea, fie cum zici, slavă Domnului, nu-ți sînt mame. Dar să faci apoi ca și cum ai fi încercat viața pe față și pe dos și n-ai fi găsit nimic vrednic în ea, nu-nu, asta nu merge!»

«Nu mă certa! I am rugat-o, «Știu prea bine că sînt nebul.»

«Ei aș, nu-mi veni cu asemenea lucruri! I eu știu cîtuși de puțin nebun, domnule profesor, ba îmi pare că ești chiar prea puțin nebun! Socot că ești deștept într-un fel prostesc, întocmai ca un adevărat profesor. Hai, mai mîncă o plînișoară! După aceea îmi povestești mai departe.»

Îmi făcu rost de încă un sandvici, presără puțină sare, unse puțin mustar, tăie pentru ea o bucăciță și mă potî să mîncîm. Am mîncat. Aș fi făcut tot ce m-ar fi poruncit, tot în afără de dans. Era nemişcat de bine să te poți supune cuiva, să sezi lîngă cineva care ți pune întrebări, care-ți poruncește, care te certa. Dacă profesorul sau nevasta lui ar fi făcut acest lucru în urmă cu cîteva ore, de cite n-aș fi fost izbăvit. Dar nu, era mai bine așa, aș fi pierdut multe altele!

«Cum te cheamă de fapt?» mă întreabă deodată.

«Harry.»

«Harry? un nume de băietandru! și asta și ești, Harry, cu toate că părul ți-a albit pe alocuri. Ești un băietandru și trebuie să ai pe cineva lângă tine care să te îngrijească un pic. De dans nu mai zic nici o vorbă. Dar în ce hal ești tuns! N-ai nici o femeie, nici o iubită?»

«Nu mai am nevastă, ne-am despărțit. Am o iubită, care însă nu locuiește aici, n-o văd dect arareori și nu ne înțelegem prea bine unul cu celălalt.»

Fluieră ușor printre dinți.

«Îmi pari a fi un domn destul de dificil, de vreme ce nu rămîne nici una cu tine. Spune-mi însă: ce s-a întâmplat astăzi deosebit, de alegea atît de buimac prin lume? Vreun scandal? Ai pierdut niște bani?»

De fapt era greu de spus.

«Vezi dumneata?» am început, «de fapt este vorba de o nimică toată. Eram invitat la un profesor — cît despre mine eu nu sînt profesor — și de fapt nici n-ar fi trebuit să mă duc acolo, căci nu mai sînt obișnuit să șed printre oameni și să sporovăiesc, m-am dezvățat de asta. Chiar în clipa în care eram în casa lui am avut sentimentul că nu se va termina cu bine — în timp ce mi-așteam pălăria în cuier mia-trecut prin mîntie gîndul că voi avea curînd din nou nevoile de ea. Da, și la acest profesor, așadar, se afla pe masă un mic tablou, un tablou idiot, care mă supăra...»

«Ce tablou? Și de ce te supăra?» mă-ntrerupse ea.

«Era un tablou care-l reprezenta pe Goethe — știi dumneata, pe poetul Goethe. El însă nu arăta în acest tablou așa cum arăta în realitate — la drept vorbind asta nici nu se poate ști cu adevărat, căci a murit de mai bine de o sută de ani. Aici însă un oarecare pictor modern îl pocise pe Goethe, după cum îl spunea lui imaginația, și acest tablou m-a iritat și aveam o teribilă silă de el — nu știu dacă poți înțelege asta?»

«Fii fără grijă, pot să înțeleg foarte bine. Mai departe!»

«Încă dinainte nu mă potrivisem la păreri cu profesorul; el este precum mai toți profesorii un mare patriot, care și-a dat și el toată osteneala să mintă poporul în vremea războiului — cu cea mai mare bună-credință, desigur. Eu însă sînt împotriva războiului. Ei, asta n-are nici o importanță. Mai departe deci. N-ar fi trebuit ce-i drept să mă uit la tablou...»

«N-ar fi trebuit, într-adevăr.»

«În primul rînd însă mi s'pare rău din pricina lui Goethe, căci țin foarte, foarte, mult la el, și apoi s-a întâmplat că am început să mă gîndesc... ei, mă gîndeam ori simteam și eu cum așa: stau așadar aici printre oameni pe care-i socot deopotrivă cu mine și despre care credeam că-l iubesc și ei pe Goethe, după cum o fac eu, și că au o părere asemănătoare cu a mea despre el; și iată că văd la ei acest tablou lipsit de gust, falsificat și dulceag, pe care el îl găsește minunat și nu observă că spiritul acestui tablou este exact opusul spiritului lui Goethe. El găsește că tabloul e minunat, și din partea mea n-au dect — dar pentru mine din clipa asta a încetat orice încredere în acești oameni, s-a zis cu orice prietenie pentru ei și cu orice sentiment de înfrudire ori de apartenență la același grup. De altfel prietenia nici eu n-eram prea mare. M-am înfuriat și m-am întristat deci, dîndu-mi seama că eram perfect singur și că nimeni nu mă înțelegea. Pricepi dumneata?»

«Lesne de priceput, Harry. Și apoi? Ie-ai dat cu tabloul în cap?»

«Nu, m-am certat cu ei și am fugit apoi de acolo, vroiam să merg acasă, dar...»

«Acolo însă n-ar fi fost nici o mîmă, pentru a-l alina pe băietelul cel prostuț

ori pentru a-i trage o papară. Ei, da, Harry, aproape îmi pare rău de tine, ești un copil fără pereche.»

Bineînțeles, asta o recunoașteam și eu, după cum îmi părea. Ea îmi dădu să beau un pahar de vin. Se purta într-adevăr ca o mamă cu mine. La rîstimpuri însă, preț de cîteva clipe, îmi dădeam seama cît de frumoasă și de tînră este.

«Așadar» reluă ea vorba, «așadar Goethe a murit acum o sută de ani și Harry îl îndrăgește foarte tare și își face o părere minunată despre el și despre cum o fi arătat el, și Harry este și în dreptul lui s-o facă, nu-i așa? Pictorul însă, care și el are o slăbiciune pentru Goethe și care și-a făcut și el o părere despre acesta, nu are acest drept, și profesorul așiderea și în general nimeni, căci asta nu-i convine lui Harry, așa ceva nu suportă, el este atunci nevoit să ocărăsă și să-i ia apoi picioarele la spinare! Dacă ar fi înțelept, ar ride pur și simplu de pictor și de profesor. Dacă ar fi smintit, i-ar da cu Goethe în cap, dar pentru că el nu este altceva dect un băietel, o șterge acasă și vrea să se spinzure... Am înțeles prea bine povestea ta, Harry. E o poveste comică. Stai, nu bea așa de repede! Vinul de Burgundia se bea încet, altfel te infierblință prea tare. Ție însă trebuie să ți se spună toate, băietă.»

Privirea îi era severă și mustrătoare ca aceea a unei guvernante de șizeci de ani.

«O, da» am rugat-o mulțumit, «spune-mi dumneata totul.»

«Ce să-ți spun?»

«Tot ce dorești.»

«Bine, ți voi spune ceva. De un ceas tot aud cum eu îți spun tu, iar tu continui să mă iei cu dumneata. Mereu aceeași latină și greacă, mereu cît se poate de complicat! Cînd o fată îți spune tu și cînd ea nu-ți displace, atunci i te adresezi și tu la fel. Așa, iată că ai mai învățat ceva. Și în al doilea rînd: de o jumătate de oră știu că te cheamă Harry. O știu pentru că te-am întrebat. Tu însă nu vrei să știi cum mă numesc.»

«Ba nu, tare mult ai vrea s-o știi.»

«Prea tîrziu, micuțule! Cînd ne vom mai revedea odată, poți să mă întrebi din nou. Astăzi nu-ți mai spun. Bun, și acum vreau să dansez.»

Deoarece se pregătea să se ridice, m-am simțit deodată cuprins de disperare, mi se făcu teamă că avea să plece și să mă lăse singur și atunci totul ar fi redevenit după cum fusese mai înainte. Tot astfel după cum o durere de dinți dispărută pentru un timp reapare dintr-o dată, arzînd ca focul, într-o clipită spaima și groaza îmi reveniseră. Doamne, cum putusem să uit ce mă aștepta mai departe? Se schimbăse oare ceva?

«Stai» am implorat-o, «dumneata — tu... nu plecă! Desigur că poți să dansezi cît de mult ți place, dar nu mă lăsa prea multă vreme singur, întoarce-te, întoarce-te!»

Se ridică rîzînd. Mi-o închipisem mai înainte în picioare, era zveltă, nu mare însă. Îmi reamintea iarăși de cineva — de cine oare? cu neputință de aflat.

«Te reîntorci?»

«Mă întorc, poate însă să dureze un timp, o jumătate de oră ori poate o oră. Uite ce-ți zic: închide ochii și dormi pușin; de asta ai nevoie.»

I-am făcut loc și ea se duse; rochița ei îmi atînea genunchii, în mers ea aruncă o privire într-o minuscule oglinjoară de buzunar rotundă, mișcă din sprîncene, își dăte peste bărbie cu un mic pămîtuț de pudră și dispără în salonul de dans. M-am uitat în jur: fețe străine, bărbați care fumau, bere vîrsată pe mesele de marmură, ulete și țipete pretutindeni, iar alături muzică de dans. Să dorm, îmi spusese. Vai,

copilă dragă, ce știi tu despre somnul meu, mai sperios decât un iepure! Să adorm în biliciul acesta, zefind la masă, printre ulcioare de bere ce zângăne. Am sorbit din vin, mi-am scos o țigară din buzunar și am căutat din priviri chibriturile, de fapt însă nici că-mi păsa de fumat, așa încît la urmă am pus țigara pe masă. În fața mea. «Închide ochii», așa-mi spusese. Dumnezeu știe de unde avea această fată vocea ei, o voce profundă, bună, o voce maternă. Era bine să poți să asculți de această voce, făcusem această experiență. Am închis subit ochii, mi-am sprijinit capul de perete, am auzit în jur surse de zgomote vehemente, am zîmbit la ideea de a mă culca într-un astfel de loc, m-am hotărît să mă duc pînă la ușa salonului pentru a-mi arunca o privire la cei ce dansau — trebuia doar s-o văd pe frumoasa mea dansînd —, mi-am urnit picioarele de sub scaun, simțind abia acum ce nesfîrșită oboseală mă cuprinsese după peregrinările mele de ore în șir, și am rămas locului. Adormisem de acum, ascultînd de porunca maternă, adormisem cu neașteptat și recunoștință, cufundîndu-mă în vise, vise mai limpezi și mai plăcute decât le aveusesm de multă vreme încoace. Și am visat:

Stam și așteptam într-o anticameră de modă veche. Nu știam la început decât că eram anunțat excelenței sale, abia apoi mi-am reamintit că era vorba de domnul von Goethe, care urma să mă primească. Din păcate nu mă aflam aici pe de-a-ntregul ca persoană particulară, ci în calitate de corespondent al unui ziar, fapt care mă deranja; nu puteam pricepe ce diavol mă împinsese într-o astfel de situație. În afară de asta mă mai nelișteam un scorpion, ce fusese vizibil încă cu o clipă înainte și încercase să se cațere pe piciorul meu. Mă apăsese ce-l drept de micuța țîrtoare neagră, scuturîndu-mă, nu mai știam însă unde se afla acum și din această cauză nu puteam să mai fac nici o mișcare.

În afară de asta nici nu prea eram sigur dacă nu cumva îi fusesem anunțat din greșeală nului Goethe, ci lui Matthisson, pe care însă în vis îl confundam cu Bürger, căci îi atribuiam poeziile către Molly. Dealtfel nu mi-ar fi displicut deloc o întîlnire cu Molly, pe care mi-o imaginam minunată, molatăcă, muzicală și foarte potrivită cu atmosfera de seară. De naș fi avut pe cap însărcinarea acelei redacții blestamate! Neplăcerea mea cu privire la acest fapt crescu din ce în ce mai mult, ajungînd să-i cuprindă înțetul cu înțetul și pe Goethe, împotriva căruia aveam dintr-o dată tot soiul de rezerve și reproșuri. Promitea să lase o audiență frumoasă în poartă însă că scorpionul, cu toate că pericolul și ascuns, nu era imposibil, în imediata mea vecinătate, nu era dintre toate lucrurile mai rău, mi se părea că el ar fi putut însemna și ceva prietenos, era posibil chiar ca el să aibă vreo legătură cu Molly, poate că era un fel de sol al ei ori poate animalul ce-l reprezenta stema, un frumos și periculos simbol al feminității și al păcatului. Nu cumva scorpionul se numea Vulpis? În această clipă însă un slujitor deschise brusc ușa, iar eu m-am ridicat și m-am dus înăuntru.

În fața mea se afla bătrînul Goethe, micuț și foarte teapăn, și iată, purta pe pleptu-i de clasic într-adevăr marelui ordin în ficuț de stea. Părea să domnească în continuare, să mă primească în audiență, era ca și cum înăci și-ar mai fi exercitat controlul asupra lumii din muzeul său de la Weimar. Căci de-îndată de mă zări dădu de câteva ori abrupt din cap, precum un bătrîn corb, și-mi spusese solemn: «ei bine, voi tinerii se pare că sînteți destul de puțin de acord cu noi și cu strădaniile noastre?»

«Cu totul adevărat» i-am răspuns, simțind cum devin rece ca urmare a privirii sale ministeriale. «Noi tinerii într-adevăr nu sîntem de acord cu dumneavoastră, bătrîne domn. Pentru noi sînteți prea solemn, excelență, vă dați prea multă importanță, sînteți prea vanitos și prea puțin sincer. Da, acesta cred că este punctul esențial: prea puțin sincer.»

Micuțul bătrîn își plecă un pic capul sever și în vreme ce gura lui aspră, strînsă într-un mod oficial, se destindea într-un zîmbet micuț, devenind înfrîntor de viu, inima a-nceput dintr-o dată să-mi bată, deoarece mi-am adus aminte, pe neașteptate, poezia «Amurgul s-a lăsat asupră-ne» și că tocmai acest bărbat și această gură rostiseră pentru prima oară aceste poezii. De fapt, în această clipă eram de pe acum cu totul dezarmat și copleșit și m-aș fi aruncat cu dragă inimă în genunchii în fața lui. Stam însă drept și am putut auzi aceste cuvinte, ieșite din gura lui zîmbitoare: «Vasăzică, sînt acuzat de lipsă de sinceritate? Ce cuvinte! N-ați vă ză-mi explicați aceasta mai îndeaproape?»

Desigur că vroiam, cu multă plăcere.

«Dumneavoastră, domnule von Goethe, ați înțeles și ați simțit cu limpezime, asemenea tuturor marilor spirite, părelnicia, lipsa de speranță a vieții omenești: minunea clipei, precum și mizerabila-vestețire, neputința de a plăti altfel frumoasa culme a simțămîntelor decât prin suportarea carcerii cotidine, arzătoare aspirație spre imperiul spiritului, ce se află înclăstată într-o bătălie vesnică și fatală cu subirea la fel de arzătoare, la fel de sfîntă, pentru nevinovăția pierdută a naturii, această înzestrare cumplită plute în gol și în incertitudine, această lipsă de ieșire, obstinată și arzătoare disperare a existenței umane. Toate astea le-ați înțeles, lundînd-le dintotdeauna partea, și totuși ați profestat o viață întreagă contrariu, v-ați manifestat credința și optimismul, ați jucat în fața dumneavoastră și a altora comedia perenității și a sensului strădaniilor noastre spirituale. Ați respins și oprit pe cei ce vesteau adîncul, vocile lor ce vorbeau despre un adevăr disperat, ați respins aceste voci în dumneavoastră înșivă ca și la Kleist și la Beethoven. Decenii în șir v-ați prefăcut, lăsnd impresia că acumularea de cunoștințe, de colecții, că scrierea și colecționarea de scrisori, că întreaga dumneavoastră existență la vîrstă senectuții, la Weimar, ar fi într-adevăr calea pentru a putea eterniza clipa, pe care nu puteați decât s-o mumificați, și pentru a putea insufla spirit naturii, pe care totuși nu ați putut-o decât transforma într-o mască. Asta este lipsa de sinceritate pe care v-o reproșăm.»

Bătrînul consilier secret mă privi gînditor pe ochi, gura încă îi mai zîmbea. Apoi mă întrebă, aprî mirarea mea: «În acest caz, Flautul fermecat al lui Mozart vă repugnă fără îndoială?»

Și încă înainte de a putea protesta: «Flautul fermecat înfățișează viața ca pe un admirabil cîntec, aduce laude sentimentelor noastre trecătoare, de parcă ar fi vesnice și dumnezeiești, nu-l aprobă nici pe domnul von Kleist și nici pe domnul Beethoven, ci predică pur și simplu optimismul și credința.»

«O știu, o știu!» am strigat eu furios. «Dumnezeu știe cum de ați nimerit tocmai peste Flautul fermecat, care dintre toate îmi este cel mai scump pe lume! Mozart însă nu a ajuns la vîrstă de optzeci și doi de ani și nici n-a avut în viața lui personală aceste pretenții de perenitate, de ordine, și de demnitate teapănă, cum le-ați avut dumneavoastră! Nu și-a dat atîtă importanță! Și-a cîntat divinelor melodii și a fost sărac și a murit de timpuriu, sărac, nerecunoscut...»

Răsuflarea mi se întretreie. O mie de lucruri ar fi trebuit puse la punct de zece vorbe și fruntea a început să-mi asude.

Goethe însă răspunde foarte prietenos: «Faptul că am ajuns la optzecișidei de ani ar putea fi, ce-i drept, de neiertat. Plăcerea mea însă de a atinge această vîrstă a fost mai mică decât v-ați putea închipui. Aveți dreptate: o puternică dorință de perenitate m-a animat dintotdeauna, mereu m-am temut de moarte și am luptat împotriva ei. Socot că lupta împotriva morții, voința nesfîrșită și încăpătînată de a trăi constituie impulsul ce a susținut pe toți oamenii remarcabili în faptele lor.

Că pînă la urmă trebuia totuși să mor, aceasta, tînărul meu prieten, am dovedit-o la optzecidoii de ani, la fel de concludent ca și cum aș fi murit ca băiat de școală. Poate că pentru a mă justifica n-ar fi lipsit de folos să mai adaug și asta: în firea mea au fost multe lucruri copilăroase, multă curiozitate și chef de joacă, multă plăcere în risipirea timpului. Bun, și așa se întimplă că mi-a trebuit cam multă vreme pînă să înțeleg că m-am jucat îndestul. »

În timp ce spunea toate acestea zîmbea cu mare șterenie, de-a dreptul șterengărește. Statura îi devenise mai mare, ținuta țearpă și demnitatea crispată a obrazului dispăruseră, iar aerul din jur era plin de melodii, toate liederuri pe versurile sale, am auzit «Violeta» lui Mozart și «Văile le umpli iar» al lui Schubert. Fața lui Goethe avea acum o culoare trandafirie, era tînără și rizătoare, semănînd cînd lui Mozart, cînd lui Schubert, ca unui frate, iar steaua prînsă în pieptul său era formată din flori de cîmp, o primula galbenă desfăcîndu-și voioasă petalele-i durduii chiar în mijlocul ei.

Nu-mi convenea pe deplin că bătrînul vroia să se sustragă întrebărilor și învinovățărilor mele într-un mod atît de glumeț, astfel încît l-am privit cu reproș. Atunci el s-a aplecat înainte, și gura lui devenită cu totul copilăroasă mi-a șoptit încet la ureche: «Băiete, îl ieși prea în serios pe bătrînul Goethe. Bătrînii ce-au murit nu trebuiesc luați în serios, căci le-ai face o nedreptate. Nouă, nemuritorilor, nu ne place să fim luați în serios, nouă ne place gluma. Gravitatea, dragul meu băiat, este o chestiune de timp; ea se naște, acest lucru vreau să-ți destăinui, dintr-o supraapreciere a timpului. Eu însumi am supraapreciat valoarea timpului și de aceea am vrut să ajung la o sută de ani. În vecinicie însă, vezi tu, nu mai există timp; vecinicia este doar o clipă, care ajunge tocmai pentru a face o glumă.»

Într-adevăr, nu mai puteai schimba o vorbă serioasă cu acest om, care se mișca încolo și înapoi cu pași dăntuitori, bine dispus și agil, și care făcea ca primula prînsă în stea să țîșnească cînd ca o săgeată în afară, cînd să devină mică pînă la a dispărea. Și în timp ce el strălucea prin diferiți pași și figuri de dans, m-am gîndit că omul acesta cel puțin nu neglijase să învețe să danseze. O făcea minunat. Mi-am amintit atunci din nou de scorpion, ori mai curînd de Molly și l-am strigat lui Goethe: «Șuneți-mi vă rog, Molly nu se află pe aici?»

Goethe rîse tare. S-a dus apoi la masa lui, a desciuat un sertar și a scos dinăuntru o cutiuță prețioasă îmbrăcată în piele ori în mătase; a deschis-o și mi-a ținut-o în fața ochilor. Înăuntru se afla culcat pe mătasea de culoare întenească un picior micuț de femeie, de formă perfectă, strălucînd mat, un picior încîlcător, puțin îndoit la genunchi, cu virful întins în jos, terminîndu-se ascuțit prin cele mai delicate degetele.

Am întins mîna vrînd să iau piciorul micuț de care mă îndrăgostisem de-a dreptul, dar de îndată ce am vrut să-l apuc cu două degete, jucăria oară pîru să se miște cu o înfimă zîcnire și m-a cuprins dintr-o dată bănuiala că piciorul acesta ar putea fi însuși scorpionul. Goethe pîru să-și fi dat seama de asta, ba chiar să fi vrut și să îl urmărit asta, această sfîlal profundă, această zîcnitoare dilemă între dorință și frică. Apropie fermecătorul și micuțul scorpion de fața mea, mă observă cum îl doream, văzu și cum dam înapoi înfiorat în fața lui și toate acestea pîreau să-i facă mare plăcere. Și în timp ce mă tachina cu lucrurilor aceluia nevinovat și periculos, redevenise bătrîn, foarte bătrîn, un bătrîn de o mie de ani cu părul alb și cu fața bătrînă vestejită care rîdea liniștit și fără zgomet, rîdea cu vehemență, lăuntric, cu un soi de umor bătrînesc indescifrabil.

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

TRATAT DESPRE LUPUL DE STEPĂ

Numai pentru smintiți

A fost odată un individ pe nume Harry, numit Lupul de stepă. Merga pe două picioare, purta haine și era om, dar de fapt era mai curînd un lup de stepă. Învățase multe din ceea ce poate învăța un om dăruit cu o minte bună, ajungînd astfel un bărbat destul de deștept. Ceea ce însă nu învățase era cum să fie mulțumit cu sine și cu întreaga sa viață. Aceasta n-o știa, era un om nemulțumit. Și poate că din pricina că știa în adîncul inimii sale mereu (ori i se părea că știe) că nu ar fi de fapt om în toată legea, ci mai curînd un lup sălbatec din stepă. Oamenii cu învățătură se pot cei-de-drept certa cu privire la ceea ce era el de fapt, dacă era cu adevărat lup și dacă fusese odinioară descîntat, încă înainte de nașterea lui, să ajungă din lup om, ori poate că fusese născut ca om, dăruit însă cu sufletul unui lup de stepă și posedat de acesta; ori poate, pur și simplu, această credință a sa că ar fi în realitate un lup era doar o închipuire, poate chiar o boală a sa. (...)

Lupul de stepă posedă așadar două firi, una omenească și una de lup, asta-i era soarta și poate că această soartă nici măcar nu era într-atît de deosebită și rar înfîlînită. Se pare că au mai fost văzuți mulți oameni avînd într-insii mult dintr-un cîine ori dintr-o vulpe, dintr-un pește ori dintr-un șarpe, fără însă ca acest fapt să le fi creat dificultăți neobișnuite. În acești oameni coexistau în mod pașnic om și vulpe, om și pește, niciunul nu-i făcea rău celuilalt, ba dimpotrivă, se ajutau între ei și se poate spune că la unii oameni care au ajuns departe și sînt înviați de cei din jur, destinul norocos se datorază mai curînd vulpii ori maimuței decît omului. Dar aceste lucruri sînt cunoscute de toți. La Harry însă lucrurile se petreceau altfel, la el omul și lupul nu alergau unul lîngă celălalt și încă și mai puțin se ajutau între ei, în fapt se dușmăneau mereu cu o ură de moarte, și fiecare dintre ei trăia în detrimentul celuilalt, astfel încît se înțelege că asta era o viață tare nefericită, de vreme ce în același sînge și în același suflet existau doi vrăjmași de moarte. Ei, dar fiecare își are destinul său și ușor nu este nici unul.

Așa stăteau lucrurile în cazul lupului nostru de stepă: El trăia, după simțirea lui, cînd ca lup, cînd ca om, după cum se întimplă cu toate ființele cu sînge amestecat, alita doar că atunci cînd era lup, omul din el se afla mereu la pîndă, observîndu-l și judecîndu-l—iar în vremurile în care era om, lupul proceda așisdreptă. (...)

Aici trebuie adăogat încă un lucru. Există destul de mulți oameni de soiul lui Harry, mai cu seamă mulți artiști aparțin acestei categorii. Acești oameni au cu toții două suflete într-însii, două fiiri, în ei există și dumnezeescul și diavolescul, există sînge matern și sînge patern, puțința de a fi fericiți și cea de a suferi, și toate acestea se învecinează și se întrepătrund într-un mod la fel de dușmănos și de îndiclit după cum existau în Harry lupul și omul. Iar acești oameni, a căror viață este foarte neliniștită, trăiesc citeodată, în unele din rarele lor clipe de fericire, ceva atît de puternic și de nedescris de frumos, spuma fericirii de o clipă țîșnește uneori atît de înalt și de orbitor deasupra mării de suferință, încît această fericire ce se aprinde pentru doar cîteva clipe îi mișcă și îi vrăjește și pe alții. Astfel se nasc, ca o trecătoare și prețioasă spumă a fericirii deasupra mării suferinței, toate acele opere de artă în care un om singuratic și suferind se ridică pentru un ceas atît de sus deasupra propriului său destin, încît norocul său strălucște ca o stea, apărîndu-le tuturor celor care îl văd drept ceva etern și drept propriul lor vis de fericire. (...)

Fiecare specie umană își are caracteristicile ei, semnele după care poate fi recunoscută, fiecare își are virtuțile și păcatele ei, fiecare își are păcatul ei de moarte. Printre semnele lupului de stepă se numără și acela că era o fiară nocturnă. Dimineața era pentru el partea cea mai rea a zilei, de care se temea și care nu-i adusesese niciodată nimic bun. (...)

Pășea și el ceea ce păteau cu toții: ceea ce căuta dintr-un impuls lăuntric al ființei sale și în modul cel mai îndărătnic, lucrurile spre care tindea, le și căpăta în cele din urmă, însă în măsură mai mare decît era bine pentru un om. Fusese la început visul și fericirea sa, apoi însă destinul său amar. Omul puterii este nimicit de putere, omul banului de bani, pe slugarnic îl ucide servilitatea, iar pe căutătorul de plăcere plăcerea. Și astfel lupul de stepă era nimicit de independența pe care o urmărise o viață întreagă. (...)

Mai trebuie spus că el se număra printre sinucigași. Ar fi însă greșit dacă-i am numi sinucigași doar pe cei care se omoară cu adevărat. Printre aceștia din urmă există destul de mulți care ajung întruclivă din întîmplare sinucigași, cu alte cuvinte, din firea cărora sinuciderea nu face parte în mod neapărat. Printre cei fără personalitate, neputînd o pecete puternică, fără un destin puternic, printre acei oameni de duzină și de turmă există unii care sîrîșesc sinucîindu-se, fără ca prin asta să poarte însemnele tipului de sinucigași. În vreme ce alții, ce se numără cu adevărat printre sinucigași, potrivit firii lor, nu se omoară, și dintre aceștia ultiimi cei mai mulți n-o fac. «Sinucigașul» — iar Harry se număra printre ei — nu trebuie neapărat să trăiască avînd o relație deosebit de puternică cu moartea; asta o poți face și fără a fi cu adevărat un sinucigaș. Îi este însă propriu sinucigașului faptul că socotea că el său, pe drept ori pe nedrept, ar fi un mermene deosebit de periculos, de îndoielnic și de expus al naturii, faptul că se simte mereu neobișnuit de expus și de peri-

clitat, astfel de parcă s-ar afla pe cea mai îngustă potecă de stîncă, sus, în vîrf de munte, acolo unde ar ajunge să fie doar puțin împlîns din afară, ori unde cea mai măruntă slăbiciune lăuntrică ar fi suficientă pentru a-l face să se prăbușească în gol. (...)

După cum orice forță se poate transforma într-o slăbiciune (ba în anumite împrejurări chiar trebuie s-o facă), tot astfel sinucigașul tipic își construiește, invers, dintr-o aparentă slăbiciune adeseori o forță ori un reazăm — și face acest lucru chiar foarte des. Printre aceste cazuri se numără și cel al lui Harry, lupul de stepă. Precum mil de alții din soiul lui, închipuirea că în fiecare ceas în fața lui se cascade drumul spre moarte nu era doar un joc al fanteziei tinere și melancolice, ci el își construia din chiar acest gînd o consolare și un reazăm. (...)

Omul are posibilitatea să se consacre întru totul spiritului, încercării de a se apropia de dumnezeesc, de idealul unui sfînt. Are însă și invers, posibilitatea, să se dedea pe deplin vieții patimilor, dorințelor simțurilor, ajungînd să caute cu întreaga lui fire doar plăcerea de o clipă. Prima cale duce la sfințenie, la martirajul spiritului, la renunțarea de sine întru Dumnezeu. Pe cealaltă cale pășeste desfrînatul, martirul instinctelor sale, pînă la renunțarea de sine întru putreziciune. Între aceștia doi încearcă să trăiască, la mijlocul bine temperat al drumului, burghezul. Nu se va abandona niciodată, nu se va dăruî nici amietoarelor beții și nici ascezei, nu va fi nici martir și nici nu va încuviința nimicirea sa proprie — dimpotrivă, idealul său nu este dăruirea de sine, ci menținerea eului, aspirațiile sale nu se îndreaptă nici spre sfințenie și nici spre opusul acesteia, necondiționarea îi este insuportabilă, vrea cîl drept să-l slujească pe Dumnezeu, un pic însă și beția, vrea cîl drept să fie virtuos, s-o ducă însă în același timp bineșor și comod pe acest pămînt. (...)

Să cercetăm în această privință sufletul lupului de stepă. El se înfățișează ca un om, pe care chiar și înaltul grad de individualitate pe care l-a atins îl face să se poată fi nici burghez și nici cetățean — căci orice individualitate de excepție se împotrivesc Eu-lui și înclină iarăși spre distrugerea acestuia. Vedem așadar că acest tip de om este împins cu putere atît înspre sfînt cît și înspre desfrînat, neputînd, fie din slăbiciune, fie din inerie, să-și ia avîntul necesar pentru a ajunge să plutească în spațiul planetar liber și sălbatic — și rămînd astfel legat de greaua plantă maternă a burgheziei. Aceasta este situația lui, poziția în spațiul acestei lumi, aceasta este legătura lui indisolubilă. Cei mai mulți dintre intelectualii, cea mai mare parte dintre artiști aparțin acestui tip. Doar cei mai puternici dintre ei străpung atmosfera Pămîntului burghez, ajungînd în cosmos, ceilalți însă se resemnează cu toții ori încheie compromisuri, disprețuiesc burghezia și aparțin totuși acesteia, întîrînd-o și ridicînd-o-i monumente, trebuînd pînă la urmă s-o încuviințeze pentru a putea trăi. Aceste nenumerate existențe nu ajung pînă la tragism, izbutesc totuși într-un soi de destin nefericit, cu un sol de stea a nenorocului destul de apreciabilă, iar în acest infern talentul lor ajunge să fiarbă pînă la a se maturiza și a deveni rodnic.

Cei puțini care se desprind de acest destin găsesc calea înspre nemijlocire, ajungând să piară în chip admirabil: aceștia sînt tragici, numărul lor este mic. Cei alții însă, celor ce rămîn legați vreme de o viață, celor ale căror talente sînt adesea atît de apreciate și de respectate de burghezie, li se deschide o a treia împărăție, lumea imaginară dar atotstăpîitoare a umorului. Lupii de stepă ce nu-și găsesc pacea, acești indivizi ce suferă cumplit și mereu, acești indivizi cărora li se refuză tragismul, forța necesară pentru a ajunge în spațiul stelar, acești indivizi ce se simt chemați spre desprinderea din contingent, neizbutind totuși să trăiască în afara acestuia, lor li se oferă, atunci cînd spiritul s-a întărit și a devenit elastic prin suferință, calea împăciuitoare a umorului. Umorele rămîne întotdeauna întrucîtva burghez, cu toate că adevăratul burghez este incapabil să-l înțeleagă. (...)

Pentru a putea atinge acestea ori pentru a putea risca pînă la urmă saltul în spațiul stelar, un astfel de lup de stepă ar trebui să se înțelească odată pe sine însuși, ar trebui să privească adînc în propriul său suflet, ajungînd la deplina conștiință de sine. Îndoielnica sa existență i s-ar dezvălui de îndată în întreaga ei imuabilitate și astfel nu-i va mai fi posibil să se retragă și în viitor din infernul instinctelor sale în mereu aceleași consolări sentimentale și filosofice pentru ca apoi iarăși să se refugieze în oarbă beție a existenței sale de lup. Omul și lupul ar fi în acest fel nevoiți să se cunoască unul pe celălalt fără a mai purta măști falsificate ale sentimentelor, omul și lupul ar fi nevoiți să se privească unul pe celălalt drept în ochi. Iar atunci fie că s-ar sfîrșîra într-o explozie, separîndu-se pentru totdeauna, astfel încît n-ar mai exista nici un lup de stepă, fie că însă ar încheia, sub lumina umorului ce răsare, o căsnicie din rațiune. (...)

Iar toate acestea fi sînt prea bine cunoscute lupului de stepă, chiar dacă acest tratat asupra biografiei sale lăuntrice nu i-a ajuns niciodată în mîini. El bănuie care li este poziția în clădirea universală, el bănuie și îi cunoaște pe nemuritori, el presimte și se teme de posibilitatea unei întîlniri cu sine însuși, el știe de existența acelei oglinzi în care i-ar fi atît de amaric necesar să privească și de care se teme cumplit. (...)

Goethe văzut de Herman Hesse

«Dintre toți poeții germani Goethe este cel căruia îi datorez cel mai mult, care m-a preocupat cel mai intens, îndemîndu-mă, incitîndu-mă și silindu-mă să-l urmez sau să-l contrazic. ...» Rîndurile acestea le scria Hermann Hesse în 1932 într-un eseu destinat revistei *Europe* și scris la rugămintea lui Romain Rolland pentru numărul festiv dedicat «titanului de la Weimar». Esul se intitula semnificativ: «Mulțumindu-i lui Goethe».

Influența lui Goethe și a operei sale asupra lui Hesse a fost supusă unei cîntîni transformări: în anii copilăriei, Hesse îl descoperea cu mare entuziasm pe autorul lui *Faust*, entuziasm care avea să-i tulbure și mai tîrziu, uneori, dreptă judecată. Intensa preocupare a lui Hesse cu opera goetheeană trebuie pusă într-o legătură directă și cu faptul că tinărul scriitor izbutise să-și formeze o părere deosebit de critică despre literatura germană a vremii sale. Nu fac excepție de la aspra lui judecată nici adepții realismului și nici naturaliștii, dar nici scriitorii care continuau linia romantismului (apreciat în mod deosebit de Hesse) și nici grupările mai mîrunte: «Toți fac parte din „Asociația pentru ruinarea limbii”, întemeiată de Satana (...) În acest mic infern s-au strîns laolaltă și cîțiva poeți mai buni. În jurul lor ei împodobesc totul cu crengi în floare, stropite cu eau de cologne, confecționîndu-și astfel, prin această nevinovată și copilărească plăcere, o mică primăvară artificială. Pe jilțurile nemuritorilor, acolo unde odinioară ședeau Goethe, Klopstock, Lessing, Schiller, sau instalat astăzi cîțiva istorici intru totul răzlești. ...» Ca martor al unui astfel de «bilc literar» Hesse a resimțit nevoia de a prezenta contemporanilor săi, într-o lumină justă, imaginea întregului secol al XVIII-lea care, pentru el, însemna spațiul mărginit de o parte de *Robinson Crusoe* și pe de altă de *Wilhelm Meister*. În esul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1911), Hesse scria: «Dacă renunțăm la prejudecăți și îndepărtăm peruca secolului al XVIII-lea pentru a vedea ce se ascunde sub acea mască, vom descoperi un șir de nume și opere, o bogăție culturală și o listă, deloc neglijabilă, de nume de onoare aparținînd celei mai înalte forme de umanitate, dinaintea cărora amuțim rușinați.» De aici înainte, Goethe și opera sa *Wilhelm Meister* vor fi însoțitorii permanenți ai strădanilor scriitoricești depuse de Hesse de-a lungul întregii sale vieți. În același eseu, citat mai sus, tinărul Hesse căuta să deslușească esența demersului artistic goetheean: «... poezia nu era pentru el doar un templu și o ofrandă adusă divinității, nu numai scenă și vestiment festiv, ea însemna pentru el, omul universal, organul cel mai universal de exteriorizare prin care își exprima și își comunica înăuntrul lui înțelepciune, învățătura lui despre iubire, trăită de mii de ori.» Cuvintele lui Goethe nu sînt «zămislirile capricioase ale unui moment anume, ci fructele unei experiențe distilate și ale unei concentrări dintre

cele mai intense.» Lectura operei goetheene avea să dea roade în întreaga operă a lui Hesse, de la *Peter Camenzind* și *Demian*, la *Siddhartha*, *Lupul de stepă*, *Narciss* și *Goldmund* până la *Jocul cu mărgele de sticlă*. Dar nu numai în opera lui propriu-zisă, ci și în cugetările lui de ordin teoretic cu privire la literatură poate fi urmărit dialogul, confruntarea, chiar, a lui Hesse cu Goethe. Unele dintre aceste dialoguri semnificative, una dintre numeroasele confruntări de acest gen cu clasicul de la Weimar se află, după propria-i mărturie, și în centrul amplei povestiri *Lupul de stepă*.

Debordantul entuziasm manifestat inițial de Hesse față de Goethe face loc, cu timpul, unei înțelegeri mai critice, dar întru nimic mai lipsite de admirație. Hesse intuiește cu tot mai mare claritate conflictul, polaritatea personalității lui Goethe. Propria lui experiență ca scriitor îl devăluie și o altă latură goetheană. La fel ca la Nietzsche, el intuiește și la autorul lui Werther sciziunea fundamentală dintre omul ca scriitor și omul-individ anghrenat în colectivitatea contemporanilor săi: «Lui Goethe nu i-a reușit întru totul, nici în propria-i viață nici în operă, să îmbine poetul naiv și experimentat al om de lume, sufletul și rațiunea, adoratorul naturii și predicatorul spiritului...» — citim în «Multitudinul lui Goethe». Investigând întreaga operă și viața a lui Hesse, istoricii literari aveau să constate că toate afirmațiile acestuia referitoare la Goethe nu erau, în fond, decât argumente *pro domo*. Fascinația lui Goethe era, în esență, reflexul profunde încercări de introspecție spirituală, suferință, lăută de la capăt de către Hesse în fiecare dintre operele sale de căpătii: «...Nu puteai să te desprinzi de el / Goethe, n.n./, trebuia să te avâți odată cu el, să suferi de eșecurile lui, să descoperi în tine însuși conflictul care îl măcina.»

Drumul cunoașterii și al cunoașterii de sine îl poartă pe om pe treptele conștiinței despre diversitatea naturii și a omului, ale depășirii acestei diversități contradictorii, dar indispensabile realizării unității, până la cele ale dizolvării personalității în macro și microcosmos, până la neantizarea absolută. După opinia lui Hesse, Bettina von Arnim își adresa scrisorile unui alt Goethe, înaintat în vîrstă, unui bătrîn misterios «aflat pe punctul de a se depersonaliza din ce în ce mai mult, dispărînd pe deplin în anonimat»³. Cu izul lor de înțelepciune orientală, acești bătrîni geniali, exercită o fascinație irezistibilă, strîndu-și «gînduri despre fantomaticul bătrîn Goethe, despre bătrînul Rembrandt (...), gînduri despre înclinația geniului spre autorealizare, chiar și sub forma sublimată a depersonalizării printr-o autodepășire morală (acesta a fost drumul genialului Buddha, al celui mai mare spirit), precum și gîndul cel de pe urmă, după care periculoasă înclinație a geniului ar fi urmarea cunoașterii de sine a celui nevoit să fie cuprins de disperare medind la ideea că omul este un experiment al naturii...»³. În *Siddhartha* întîlnim un astfel de bătrîn aureolat de o imensă și variată experiență de viață sub chipul lui Vasudeva sau al lui Siddhartha: «capul aureolat de lumină», «trupul învîluit de lumină»; într-o asemenea apariție sînt reunite lumea întrupărilor efemere și lumea sublimului, a unicului și întregului. Dar înainte de a ajunge la o asemenea imagine despre Goethe bătrînul, înțeleptul, Hesse îi radio-grafiază cu atenție ambivalenta personalități.

Antinomica poet — intelectual care își găsește expresia literară încă din *Peter Camenzind* și *Gertrude* (prefigurată de Goethe: Tasso — Antonio, Faust — Mephisto și tratată în profunzime de Thomas Mann: Leverkühn — Zeitblom) stă în *Lupul de stepă* în centrul atenției, sub forma unei dintre cele numeroase colovii lăuntrice purtate de Hesse cu Goethe. Putem situa acest roman la jumătatea drumului parcurs de Hesse în confruntarea lui cu viața și opera lui Goethe. Spre *Lupul de stepă* converg toate detaliile viziunii lui Hesse asupra lui Goethe de pînă atunci,

în el se ajunge la o armonie între concepțiile celor doi scriitori, armonie posibilă în lumea «neutrailor», a «nemuritorilor», a valorilor eterne, și se renunță la o serie de opinii depășite despre Goethe, proces care avea să atingă punctul culminant în *Jocul cu mărgele de sticlă*.

Lupul de stepă a apărut în 1927, el a fost scris, deci, după primul război mondial și pe fundalul profilării celui de al doilea. Dealtfel, războiul constituie un element prezent în întreaga operă a lui Hesse, fiind, fie direct, fie indirect, un permanent punct de referință. Încă din tinerețe, Hesse considera că «războaie vor fi atât timp cît majoritatea oamenilor nu vor putea să trăiască și ei în imperiul spiritual al lui Goethe.»⁴ Era, și acesta, un motiv pentru ca Hesse să încerce să contracareze imaginea falsă, tradițional-burgheză despre Goethe, demascînd-o și croind drum adevărului cu privire la clasicul de la Weimar. Concludentă este, în acest sens, scena din *Lupul de stepă* în care Harry Haller îl face o vizită unei mai vechi cunoștințe, profesor de mitologie orientale, înțînirea are loc în casa venerabilului profesor, într-un «cimitir cultural», cum avea să-i spună Haller. În această casă, eroul principal dă peste un mic tablou înfățișîndu-l pe Goethe: Haller este cuprins de dezgust, căci weimarianul nu este reprezentat ca nemuritor, ci ca un individ oarecare trecut în neființă: «Era o gravură în aqua forte care îl reprezenta pe poetul Goethe, un bătrîn cu caracter pregnant, cu o frizură genială și un chip frumos modelat de pe care nu lipseau nici renunții ochi încoaci, nici aerul de singurătate și de tragism cu ușoara lui undă de om al curții, în a căror redare artistul și dăduse toată silința. El reușise să-i confere demoniului bătrîn, fără să-i prejudicieze întru nimic profunzimea, un aer întrucîtva profesional și actoricesc de reținere și cumsecădenie, reprezentîndu-l, pe scurt, ca pe un domn bătrîn, cu adevărat frumos, care putea fi expus ca o adevărată podabă în casa oricărui burghez.»⁵ Falsitatea unui astfel de tablou, aflat în casa unui intelectual burghez, concordă cu imaginea falsă a acestuia despre evenimentele epocii sale: el aprobă cu oribile războiului și urăște, ca atare, pe cei ce se opun acestuia. Stilizarea lui Goethe pînă la a face din el un chip de calce «dulceag și mărginit» urmărește estomparea unor «păcate» goetheene care, deși trecute cu vederea, nu i-au fost iertate: Goethe nu susținea, prin opera sa, războaiele de eliberare a Germaniei de sub stăpînirea napoleonică. Modificarea viziunii despre clasic în funcție de nevoile vremii stîrnește iritarea eroului lui Hesse, așa după cum rezultă dintr-o discuție purtată cu Hermine: «Dar, în primul rînd, îmi pare rău de Goethe pentru că, să știi, îl îndrăgesc foarte, foarte mult (...) apoi s-a mai întîmplat să mă gîndesc sau să simt următorul lucru: iată-mă la niște oameni despre care îmi spunem că îl vor fi îndrăgind și ei pe Goethe la fel ca mine, că și-l vor fi imaginînd la fel ca mine, cînd iată-i tîndind un asemenea tablou lipsit de bun gust, falsificat, edulcorat, pe care îl socotesc splendid, fără să bage de seamă că spiritul unui asemenea portret are de-a dreptul opus spiritului lui Goethe. El cred că tabloul este minunat (...) dar toată încrederea mea față de acești oameni, toată prietenia mea față de ei și toate sentimentele mele de înrudire și de comuniune aparentă cu ei s-a sfîrșit.» (pag. 101). Dacă aici Hesse îi lua apărarea adevăratului Goethe, demascînd falsificările provenite din mediul burghez, raportul lui dialectic, contradictoriu cu faimosul clasic răzbat din visul lui Haller, vis în care îl apare Goethe: «Decenii de-a rîndul nu ai făcut altceva decât să lăsați impresia că îmbogățirea masivă a cunoștințelor și colecțiilor, scrierea și colecționarea corespondenței, că înțelegați dumneavoastră existența la Weimar, la vîrsta senectuții, reprezintă realitatea calea spre eternizarea clipei pe care, de fapt, nu ați reușit decât să o mumificați, calea spre spiritualizarea naturii pe care, de fapt, nu ați reușit decât să o stilizați metamorfozînd-o într-o mască.

Goethe moare

nuvelă

lată în ce constă lipsa de sinceritate pe care noi v-o reproșăm.» (pag. 106). Mărturisind că firea sa, în mare măsură copilăroasă, a fost adesea minată de o curiozitate insatiable și de un ireprimabil instinct ludic, Goethe îi atrage cu bonomie atenția lui Haller asupra erorii de perspectivă: «Ținere, îl iei mult prea în serios pe bătrînul Goethe. Pe bătrîni care au murit deja îi nedreptățim dacă îi luăm în serios. Nouă, nemuritorilor, nu ne place să luăm nimic în serios, nouă ne place să glumim. Seriozitatea, ținere, este o chestiune de timp; nu por dect să-ți dezvăluiesc că ea apare prin supraestimarea timpului.» (pag. 108). Hermine îl sfătuiește pe Haller să nu-și formeze despre aceste respectabile personalități o imagine unilaterală, căci în cele din urmă toate aceste imagini și viziuni nu sînt decît preamonești. Ea îi spune lui Haller că ei doi ar fi «copii ai diavolului», iar Haller conchide: dacă Faustul lui Goethe vorbea despre cele două suflete care sfîșie pieptul omului, el în schimb se realizează opiniei pe care o citise în *Tratatul despre Lupul de stepă*: «Cînd fiecare om, de fapt, se compune din zece, din o sută, din o mie de suflete.» (pag. 139). Năzuința lui faustică îl determină pe Haller să-și dorească «suferințe care să mă pregătească și să mă convingă să-mi doresc moartea» (pag. 163). Oamenii ca el posedă o dimensiune în plus, respiră aerul vespiciilor, al «tărîmului celor adevărați» (pag. 167). În secvența supratitulată «Teatrul magic», Haller visează să înfăptuiască realmente ceva: dacă Faust avea să asaneze o mlaștină pentru a o face locuibilă, Haller vrea în schimb să lupte împotriva proliferării realizărilor tehnice «încît să crească din nou iarba, încît în universul betonului prăfuit să poată să mai apară cite o urmă de pădure, cîmpe, pajiște, rîu sau mlaștină.» (pag. 196)

Cu romanul de largă respirație și de sorginte wilhelmmeisteriană *Jocul cu măregele de sticlă* Hesse avea să facă un pas înainte în înțelegerea mai aprofundată și mai diferențiată a lui Goethe. Pentru el, «înțeleptul Goethe» reprezenta tot ceea ce este esențial și vrednic de a fi imitat în firea omenească: «Aceasta cea mai înaltă întru chipare goetheeană reunește, pentru mine, toate contradicțiile, ea nu se confundă nici cu clasicitatea unilateral apolinică și nici cu întunecatul spirit faustic, aflat în căutarea mumentelor, confundînd tocmai în această bipolaritate în acest sentiment de a te afla acasă pretutindeni și nicăieri.»¹

De-a lungul întregii opere a lui Hesse, cîtoroai întîlnește referiri directe la Goethe, aluzii ori trimiteri polemice la el, în vreme ce numărate asuri și critici ale lui Hesse reiau și amplifică, nemijlocit ori nu, acest gen de «colocuv la întru chip» cu Goethe. Acest proces complicat al genezei viziunii goetheene la Hesse, asumat cu durere și cîștig de autorul *Lupului de stepă* preț de o viață întreagă (de la imaginea idilizată de înfăcărare juvenilă, la faza conștiinței mature despre genia personalitate și pînă la înțelegerea esenței ei ultime, perone), depunea totodată mărturie despre strădania celui care transformase goetheana «provincie pedagogică» într-o viziune «Kastale» și despre efortul de a se scruta neobosit pe el însuși, cu luciditate și fără compromisuri, și de a zugrăvi, pe fundalul pretextului weimarian, un autorportret care se înscrie în istoria literaturii germane moderne și ca un «portret al artistului de la tinerețe pînă la bătrînețe»...

În dimineața de douăzeci și doi, avînd în vedere vizita mea fixată pentru ora unu și jumătate la Goethe, Riemer m-a avertizat să vorbesc pe de parte înțet, pe de alta totuși nu prea înțet cu bărbatul despre care nu se mai spunea acum decît că ar fi cel mai mare al națiunii și totodată și cel mai mare dintre toți germanii de pînă astăzi, căci pe de o parte aude acum partea dinții înfricoșător de limpede cealaltă însă aproape deloc și că de fapt nu se știe ce aude și ce nu și cu toate că el mai greu lucru în convorbirea cu cel aflat acum pe patul de moarte, cu genul care se uită toată vremea mai mult sau mai puțin nemîncat spre fereastră, este să găsească sonoritatea potrivită a vorbirii proprii, ar fi totuși posibil să găsesc ținînd seama de maxima atenție a simțurilor, în această acum doar tristă convorbire, exact acea medie care ar corespunde spiritului ajuns acum vizibil pentru toți la punctul său final. El, Riemer, ar fi vorbit în ultimele trei zile de mai multe ori cu Goethe, de două ori în prezența lui Kräuter pe care Goethe l-ar fi pus să-i promită că va rămîne mereu și pînă în ultima clipă cu dînsul, dar că odată rămas singur, deoarece Kräuter, datorită se pare intrării lui Riemer în camera lui Goethe, a părăsit-o în grabă venindu-i deodată rău. Goethe ar fi vorbit imediat apoi cu Riemer, ca pe vremuri, despre *Indoienic* și *Indubitabil*, exact ca în primele zile de martie în care, zice Riemer, ar fi revenit lărași și iarăși la tema aceasta în maximă stare de trezie, după ce, zice Riemer, la sfîrșitul lui februarie s-a ocupat aproape exclusiv, ca un fel de exercițiu zilnic matinal cu Riemer, deci fără Kräuter, deci fără acest pînditor al deceseului lui Goethe, indicat mereu de Riemer ca *duh necurat*, de «Tractatus logico-philosophicus» și în general de gîndirea lui Wittgenstein ca *una care ar fi deodată cea mai apropiată de a lui*, considerînd că o înlocuiește pe a sa; că concepția aceasta a sa a ajuns tocmai aci la o decizie între ceea ce Goethe fusese siluit o viață întreagă să întrevadă și să recunoască ca Aici și de-a lungul vieții ca Acolo, se acoperă în fine cu concepția lui Wittgenstein, chiar dacă nu tocmai integral. Cu timpul Goethe trebuie să se fi agitat în așa măsură cu ideea aceasta, încît l-ar fi implorat pe Kräuter să-l facă pe Wittgenstein, să vină indiferent cît ar costa, imediat din Anglia la Weimar, în orice condiții și cît mai curînd posibil și într-adevăr Kräuter

¹ *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen. 1877–1895*, ed. de Ninon Hesse, Frankfurt/Main 1966, p. 444.

² Hermann Hesse, *Goethe und Bettina*, în: *Opere*, vol. VII, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1978, p. 286.

³ *Ibidem*, p. 291.

⁴ Hermann Hesse, *O Freunde, nicht diese Töne I*, în: *Opere*, ed. cit., p. 49.

⁵ Hermann Hesse, *Der Steppenwolf*, Suhrkamp Taschenbuch 175, Frankfurt/Main 1979, p. 86.

⁶ *Ibidem*, p. 381.

I-ar fi putut convinge pe Wittgenstein să-l viziteze pe Goethe, în mod ciudat, tocmai în această zi de douăzeci și doi; ideea de a-l invita pe Wittgenstein la Weimar îi venise lui Goethe încă la sfârșitul lui februarie, pretinde acum Rierner, și nu la începutul lui Martie, cum susține Kräuter, și că Kräuter fusese acela care aflase de la Eckermann că acesta voise cu tot dinadinsul să împiedice o călătorie a lui Wittgenstein la Weimar; Eckermann i-ar fi spus, zice Kräuter, lui Goethe lucruri atât de neruşinate despre Wittgenstein, încât Goethe, pe atunci încă în deplinătatea forțelor sale, natural și a celor fizice, căci mai era în stare să se ducă zilnic în oraș, așadar să iasă din Frauenplan și să treacă dincolo de casa lui Schiller spre cea a lui Wieland, zice Rierner, încât Goethe ar fi interzis lui Eckermann orice alt cuvânt despre Wittgenstein, despre acest *cel mai demn de stimă om*, cum s-ar fi exprimat verbal Goethe; Goethe i-ar fi spus lui Eckermann că serviciile pe care el, Eckermann i le-ar fi făcut lui Goethe până acum și anume tot timpul, ar fi, începând cu această zi și cu acest cel mai trist cea al istoriei filosofiei germane, nule și neavenite, el, Eckermann făcându-se imediatul vinovat față de Goethe prin ticăloșia de a-l fi discreditat pe Wittgenstein în ochii săi, drept care să părăsească imediat odaia. Odaia ar fi spus Goethe, absolut contra obiceiului său de a-i spune odăii sale de dormit întotdeauna numai *camera*, acum deodată i-ar fi trântit, zice Rierner, lui Eckermann în cap cuvântul *odăia* și Eckermann ar fi rămas o clipă complet mut, n-ar mai fi scos nici un cuvânt, zice Rierner, și i-ar fi părăsit pe Goethe. *Voia să-mi ia ceea ce am mai sfînt*, i-ar fi spus Goethe lui Rierner, el, Eckermann, *care îmi datorează mie totul, căruia i-am dat totul și care fără mine ar fi un nimic, dragă Rierner*. Goethe însuși, după ce Eckermann a părăsit camera, n-ar mai fi fost în stare să rostească nici un cuvânt, ar fi exprimat mereu doar cuvântul Eckermann, de fapt atât de des, încât lui Rierner i se părea că Goethe era gata să înnebunească. Dar Goethe a avut totuși puterea să se reculegă și să vorbească cu Rierner fără să mai rostească vreun cuvânt despre Eckermann, ci numai despre Wittgenstein. Pentru el, Goethe, ar însemna cea mai mare bucurie să știe că are în Oxford pe cel mai intim credincios al său, de care îl separă doar Canalul, zice Rierner, care mie tocmai în această istorisire îmi pare foarte de crezut, nu ca în alte cazuri cînd este exaltat, incredibil; acum deodată istorisirea lui Rierner avea o autenticitate pe care în toate celelalte relatări ale sale n-o avea. Wittgenstein la Oxford, ar fi spus Goethe, Goethe la Weimar, iată o ideie fericită, dragă Rierner, cine poate simți valoarea acestei idei, în afară de mine, pe care ideea aceasta mă face foarte fericit. Rierner sublinia mereu că Goethe ar fi spus de mai de multe ori *foarte fericit*, în legătură cu Wittgenstein la Oxford. Cînd Rierner a zis la Cambridge, Goethe ar fi zis *Oxford sau Cambridge, este cea mai fericită idee o vieții mele și vreau asta o fost plină de cele mai fericite idei*. Dintre toate aceste cele mai fericite idei, gândul că există Wittgenstein este cel mai fericit. Inițial Rierner nu știa ce legătură există între Goethe și Wittgenstein, și ar fi vorbit cu Kräuter, dar acesta, ca și Eckermann, nu voia să știe nimic despre o apariție a lui Wittgenstein în Weimar. Pe cînd Goethe, așa o știu eu însumi din cele spuse mie de Goethe, voia cît mai curînd posibil să-l vadă pe Wittgenstein, Kräuter spunea mereu că Wittgenstein nu va veni înainte de *Aprilie*, Martie fiind epoca cea mai nefericită, Goethe însuși n-ar fi acest lucru, dar el, Kräuter ar ști aceasta, Eckermann fiind în multe privințe îndreptățit să-l scoată din cap pe Wittgenstein, ceea ce natural era o prostie, îmi spune Kräuter, căci Goethe nu s-ar fi lăsat niciodată convins de Eckermann, dar că Eckermann a avut întotdeauna un instinct bun, îmi spune Kräuter, tocmai cînd treceam pe la casa lui Wieland; în ziua aceasta în care Goethe ar fi întrebat fără echivoc de Wittgenstein, de soșirea în persoană a, așa zicînd, succesului său, el, Eckermann ar fi mers într-adevăr prea departe, ar fi supraestimat, în ziua aceasta problematică, pur și

simplu forțele fizice și psihice ale lui Goethe, la fel ca și competența sa, iar Goethe s-ar fi despărțit de Eckermann din cauza lui Wittgenstein, și nu din alta. O încercare a femeilor de jos (care stăteau în hol l) de a-l face pe Goethe să-și schimbe părerea despre proiectul care devenise într-un timp o hotărîre definitivă și de a-l alunga de fapt pe Eckermann pentru totdeauna, și anume din cauza lui Wittgenstein, ceea ce femeile, natural, nu puteau înțelege, eșuate, deoarece, după cîte știu, Goethe interzisese timp de două zile orice vizită de femei în cameră, tocmai Goethe, i-am spus lui Rierner, care toată viața lui nu fusese în stare nici o zi să o scoată la capăt fără femei; Eckermann s-ar fi dus jos la femei-bulmăcit, după cum a spus mai tîrziu Kräuter, femeile l-au asaltat așa zicînd, spunîndu-i să pună chestiunea pe seama stării generale a lui Goethe și să n-o ia în toată seriozitatea ei, în orice caz nu afit de serios cum o lua Eckermann în clipa aceea, iar una dintre femei, nu mai știu care dintre cele mult aflate în hol, s-ar fi dus sus la Goethe pentru a interveni în favoarea lui Eckermann, dar Goethe nu se mai lăsa convins și-și schimbe părerea, el ar fi zis că de nimeni dintre toți oamenii nu ar fi fost în alt de înignitoare măsură decepționat ca de Eckermann, că nu dorește să-l mai vadă niciodată. Acest niciodată al lui Goethe s-ar mai fi auzit adeseori în hol, chiar și după ce Eckermann plecase demult din casa lui Goethe, pe care nici nu l-a mai văzut de fapt vreodată. Nimeni nu știe unde este Eckermann astăzi, Kräuter dispuse să fie căutat, dar toate încercările rămăseseră fără rezultat. S-a apelat pînă și la poliția din Halle și din Leipzig și, zice Rierner, pînă și la Berlin și la Viena ar fi dat Kräuter știre despre dispariția lui Eckermann, zice Rierner. Într-adevăr, Kräuter, zice Rierner, ar mai fi încercat de cîteva ori să-l facă pe Goethe să renunțe la ideea de a-l aduce pe Wittgenstein la Weimar și nici nu era atât de sigur că Wittgenstein, zice Kräuter, ar veni în adevăr la Weimar, chiar dacă e invitat de Goethe, de cel mai mare german, căci concepția lui Wittgenstein făcea ca certitudinea aceasta să fie în tot cazul sovăielnică, zice Kräuter textual, el, Kräuter, zice Rierner, i-ar fi avertizat pe Goethe într-un mod neobișnuit de delicat împotriva unei venituri a lui Wittgenstein la Weimar, adică n-ar fi procedat atât de brutal și de fapt mai discret în aceasta decît Eckermann, care în cazul acestui Wittgenstein ar fi mers pur și simplu prea departe, crezîndu-se sigur în problema aceasta, neștiind el că în ce privește ideile și concepțiile lui Goethe nu puteai fi niciodată și nici într-un caz sigur, ceea ce arată că Eckermann n-a putut renunța complet la *îngustimea de spirit* pe care l-o cunoaștem, zice Rierner, dar nici Kräuter nu a izbutit să-l facă pe Goethe să renunțe la ideea de a-l duce pe Wittgenstein la Weimar. Unui spirit ca acesta, ar fi spus Goethe, nu i se trimite o telegramă, un astfel de spirit nu poate fi invitat pur și simplu pe cale telefonică, ci trebuie trimis un curier în carne și oase în Anglia, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter. La aceasta Kräuter n-ar mai fi zis nimic, iar Goethe fiind hotărît să se vadă cu Wittgenstein *foară în fața*, după cum spunea acum Rierner patetic, deoarece exact în acest mod patetic i-ar fi spus-o Kräuter, Kräuter a trebuit, în fine, oricît i-ar fi căzut de greu, să se conformeze dorinței lui Goethe. Goethe ar fi zis că, dacă sănătatea i-ar fi mai bună, s-ar duce el însuși la Oxford sau la Cambridge pentru a vorbi cu Wittgenstein despre *Indoleinc și Indubitabil*, că lui nu-i e rușine să-l întîmpine pe Wittgenstein, chiar dacă germanii nu pot pricepe o ideie similară, el, Goethe, trecea ușor peste aceasta, așa cum a trecut întotdeauna peste toate ideile germanilor, tocmai pentru că el ar fi cel german căruia i se pare absolut firesc să spună, *as merge cu plăcere în Anglia acum la capătul vieții mele*, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter, dar forțele mele nefiindu-mi deajuns pentru asta, sînt silit să-i fac lui Wittgenstein propunerea să vie el la mine. *Bineînțeles*, i-ar fi spus Goethe lui Kräuter, *Wittgenstein, așașul meu fiu filosofic*, zice Kräuter care își da răspunderea pentru exactitatea acestei exprimări, *vo. Jocul în casa mea. Și anume, în ca-*

mera cea mai plăcută pe care o avem. Dispun să se aranjeze camera aceasta, așa cum cred că fi va plăcea lui Wittgenstein. Și dacă rămâne două zile, ce-mi pot dar mai frumos! Iar fi exclamă Goethe. Kräuter, zice Riemer, ar fi fost îngrozit la aceste atitudini de concrete dorințe exprimate de Goethe. El s-ar fi scuza și ar fi părăsit pentru câteva clipe cel puțin, camera lui Goethe, pentru a face cunoscut femeilor din bol și chiar celor de jos de la bucatărie, zice Riemer, planul lui Goethe de a-l invita pe Wittgenstein în casa sa. Natural, femeile habar n-aveau cine este Wittgenstein, iar fi zis Kräuter lui Riemer, zice Riemer. Ele credeau că Kräuter e nebun. Acest Wittgenstein devenise deodată pentru Goethe omul cel mai important, le-ar fi zis Kräuter femeilor de la bucatărie, drept care acestea l-au luat drept nebun. Kräuter s-ar fi învîrtit mereu prin casa lui Goethe, zicînd că Wittgenstein este omul cel mai important pentru Goethe, și toți cei care-l auzeau se luau cu minile de cap. Un ghidator austriac! I-ar fi spus Kräuter chiar medicului care îl trata pe Goethe și care apărea de două ori pe zi, la care acest medic (nu-i spun numele, ca nu cumva să mă poată învinui) i-ar fi zis lui Kräuter că el, Kräuter, ar fi înnebunit, la care Kräuter, i-ar fi spus medicului că el, medicul, ar fi nebun, la care medicul ar fi replicat că Kräuter ar trebui dus la Ilmenau, adică la spital, la care Kräuter i-ar fi zis medicului să se ducă el la spital și așa mai departe. În fine Kräuter ar fi crezut că Goethe s-a liniștit întretîmîc cu ideea de a-l invita pe Wittgenstein la Weimar și chiar în casa sa și că după cîva timp ar fi intrat din nou în camera lui Goethe. Geniul, zice Riemer, așa i-ar fi spus Kräuter, stătea acum la fereastră și privea o dalie care înghetase în grădina. Vezi, Kräuter, dalia aceasta înghetată! I-ar fi spus Goethe și vocea ar fi fost la fel de puternică cum fusese întotdeauna, totuși, îndoielnicul și îndubitabilul! Goethe ar fi rămas apoi lungă vreme la fereastră și i-ar fi înșărcinat pe Kräuter să-l caute pe Wittgenstein la Oxford sau la Cambridge (complet indiferent unde, într-adevăr, s-ar afla) și să-l invite. După cîte cred, canalul este înghetată, ceea ce înseamnă că trebuie să vă înfolyoti într-o blană adevărată! I-ar fi zis Goethe lui Kräuter. Înveliti-vă într-o blană adevărată și căutați-l pe Wittgenstein și invitați-l pentru douăzeci și doi martie la Weimar. Este dorința vieții mele, Kräuter. Să-l văd pe Wittgenstein tocmai la douăzeci și doi martie. Nu am mai altă dorință. Dacă Schopenhauer și Stifter ar mai trăi, i-aș invita pe aceștia doi împreună cu Wittgenstein, dar Schopenhauer și Stifter nu mai trăiesc, astfel încît îl invit pe Wittgenstein singur. Și dacă stau să mă gîndesc mai bine, ar fi zis Goethe sfînd la fereastră cu mîna dreaptă rezemată pe baston. Wittgenstein este cel mai mare dintre toți. Kräuter, zice Riemer, i-ar fi făcut pe Goethe atent asupra dificultății de a căldori în acest anotimp neprietenos în Anglia, strădîndu-și jumătate din Germania peste Canal și pînă la Londra și mai departe. Îngrozitor, Goethe! Iar fi zis Kräuter, zice Riemer, la care Goethe ar fi zis cu aceeași vehemență: du-te, Kräuter, du-te! La care lui Kräuter, zice Riemer, cu bine cunoscuta sa bucurie la necazul altuia, nu i-a mai rămas altceva de făcut decît să dispară și să pornească în călătorie. Femeile i-au făcut grozave dificultăți. I-au adus o serie întreagă de blănuri pe care le avea Goethe, circa două duzini, printre altele și o blană de călătorie, pe care Goethe și-o păstrase de la Cornelia Schellhorn, care dintr-un motiv curios nu o purtase niciodată, zice, Riemer, de asemenea o blană a Katharinei Elisabeth Schultheiss, în fine și una pe care Ernst August o uitase cîndva la Goethe, și tocmai pentru asta se hotărîse, în fine, Kräuter, deoarece, zicea Kräuter, după Riemer, era tocmai bună să se purtută în călătoria aceasta în Anglia. În sfîrșit, în două ore Kräuter fu la gară și plecă. Acum Riemer dispunea de timpul lui Goethe, după cum spunea, și Goethe i-a confiat lui, lui Riemer, multe despre Kräuter, dar și despre Eckermann și despre ceilalți, tot lucruri care nu-i puneau pe aceștia într-o lumină prea bună. Astfel, Goethe s-a plîns, zice Riemer, de Kräuter, imediat după

plecarea acestuia în Anglia, că acesta, Kräuter, i-l ar fi neglijat mereu pe Goethe. Goethe nu dăduse detalii, nici Riemer mie, dar meru roștise față de Riemer în legătură cu Kräuter cuvîntul neglijat. Ba chiar că Kräuter ar fi un prost, i-ar fi spus Goethe, lui Riemer adesea. Eckermann ar fi încă și mai prost. Ernst August n-ar fi fost marele Ernst August, cum este considerat astăzi. Era mai prost, ar fi spus Goethe, un om mai comun decît se presupune. Pe Ulrike ar fi indicat-o, de asemenea, ca proastă. Chiar și doamna von Stein și cercurile ei. Pe Kleist i-ar fi distrus, lucru pe care nu-l regretă. La toate acestea Riemer nu avea ce să facă, dar eu cred că știu la ce se gîndea Goethe. Pe Wieland, Herder, i-a considerat întotdeauna mai sus, decît i-a tratat. În vînt pocnesc steagurile, ar fi zis Goethe, de cine e asta? Riemer n-avea ideile, dar eu am spus, de Hölderlin, la care Riemer s-a multumit să dea din cap. Teatrul național, ei, Goethe, l-a ruinat, zice Riemer că ar fi spus Goethe: în general ar fi distrus teatrul german, dar asta oamenii n-o vor înțelege decît peste două sute de ani. Ceea ce am realizat în poezie o fost fără îndoială lucrul cel mai de seamă, dar a fost un lucru cu care am paralizat literatura germană pentru cîteva secole. Eu am fost, dragul meu, i-ar fi spus Goethe lui Riemer, un paralizant al literaturii germane. De Faust al meu s-au lăsat duși de nas cu toți. În fine, total, orișt de mare, n-a fost decît o exteriorizare a celor mai intime simțiri ale mele, dintre toate doar o parte, zice Riemer în raportul său, dar în nici una n-am fost cel mai mare. Riemer credea că Goethe vorbește despre un totu alt om, numai despre sine nu, cînd i-a spus lui Riemer: În felul acesta i-am înșelat pe nemți, care sînt mai potriviți ca nimeni alții pentru așa ceva. Dar la ce nivel! Iar fi spus apăsător geniul. Serios și cu capul plecat, Goethe ar fi privit apoi portretul lui Schiller de pe noptiera sa și ar fi zis: pe l-am înmîncat cu toată puterea, l-am distrus absolut conștient, mai întîi l-am înmîncat și apoi l-am înmîncat. El voia să facă același lucru, Sărmanul! O casă pe Esplanad, așa ca a mea de pe Frauenplan! Ce gresală! De el îmi pare rău, ar fi zis Goethe, după care a tăcut mai multă vreme. Ce bine, zice Riemer, că Schiller n-a mai auzit acestea. Goethe și-a trecut prin fața ochilor portretul lui Schiller zicînd: Îmi pare rău de toți cei slabi care nu pot face față gândurilor, pentru că nu au respirație! După care ar fi pus la loc pe noptieră portretul lui Schiller, pictat pentru Goethe de o prietenă a lui Wieland. Vă fi greu pentru cei ce vin după mine, ar fi zis Goethe atunci. În clipele acelea, Kräuter era departe pe drum. N-am auzit despre el decît că la Magdeburg și-a procurat o relicvă din Bach, o buclă a cantorului de la biserica Sf. Toma, pe care avea de gînd la întoarcere să i-o aducă lui Goethe. Kräuter a făcut bine că a dispărut pentru o bucată de vreme din anturajul lui Goethe, zice Riemer. În felul acesta puteam conversa netulburat, pentru o dată Goethe aflîndu-se fără acest spirit rău și neomenos. El s-a despărțit de Eckermann, zice Riemer, se va despărți și de Kräuter. Iar femeile, zice Riemer, nu mai joacă nici un rol în viața lui. Filosofia da, poezia nu. E văzut acum mai des la cîmîrit, de parcă și-ar căuta un loc, meru îl găsesc la locul care după gustul meu ar fi cel mai bun. Apărut de vînt, total separat de toți ceilalți. Nu aveam nici o bănuială, zice Riemer, pe Esplanad, unde începuse brusc forțata de amiază a mulțimii, că Goethe intrase în ultimele sale zile. Dacă deseori voi fi iarași la dînsul, zice Riemer despre Goethe, voi vorbi cu el în continuare despre îndoielnic și îndubitabil. Vom organiza temă, cum zice Goethe întotdeauna, vom ataca-o și o vom distruge. Tot ce a citit și a rumegat pînă acum este, comparativ cu Wittgenstein, nimic sau aproape nimic. Nu mai știa ce sau cine l-a îndreptat spre Wittgenstein. O cărtuie cu copertă roșie din biblioteca Suhrkamp, i-a zis Goethe cîndva lui Riemer, se poate, dar nu mai știu exact. Dar a fost salvarea mea. Să sperăm, i-ar fi zis Goethe lui Riemer, zice Riemer, că Kräuter va izbui la Oxford sau la Cambridge și că Wittgenstein va veni cînd. Nu mai am mult timp. Goethe ar fi stat zile întregi în cameră și, după pă-

reera lui Riemer, I-ar fi așteptat pe Wittgenstein. Asta este: el nu mai așteaptă decât pe Wittgenstein, care prezintă pentru el absolutul, zice Riemer. *Tractatus-ul* îl ține sub pernă. *Teologia* nu este condiționată de adevăr, căci ea este necondiționată adevărată; necondiționat adevărată este și contradicția, ar fi zis Goethe adesea în zilele acestea, cînd pe Wittgenstein. De la Karlsbad i-au venit urări de însoțitoare din partea administrației stațiunii de cură, de asemenea de la Marienbad, iar din frumosul Elenbogen i s-a trimis lui Goethe o sticlă pe care este reprezentat el împreună cu Wittgenstein. Nu știe nici un om, de unde s-a știu deci cei din Elenbogen, că Goethe și Wittgenstein sînt unul, zice Riemer, pe sticlă sînt unul. O sticlă frumoasă. Din Sicilia s-a anunțat un profesor, care locuiește în Agrigento, o invitație, adresată lui Goethe, de a veni să-i viziteze colecția de manuscrise goetheene. Goethe i-a răspuns profesorului său cu ar mai fi în situația să treacă peste Alpi, cu toate că i-ar plăcea mai mult strălucirea lor decât vîietul mării. Goethe s-ar fi retras complet în corespondență, zice Riemer. Într-un fel de corespondență filosofantă de adio. La Paris i-a scris unei anume Edith Lafontaine, care îl trimisese poezii pentru apreciere, să se adreseze lui Voltaire, acesta ar fi preluat oficiul său de răspunsuri la scrisorile literare cerșetoare. Proprietarul hotelului Pupp din Karlsbad s-a adresat lui Goethe cu întrebarea dacă n-ar vrea să cumpere hotelul cu opt sute de mii de taleri, după cum zicea scrisoarea, fără personal. În rest, nu venea, zi de zi, decât poșta obișnuită, lipsită de gust și ordinară, la Frauenplan, care pusă în ordine de secretare, era aruncată la coș de Goethe, fîrește nu cu mîna proprie, ci de Kräuter, sau de mine, zice Riemer, lucru bun era că aveam sobe atît de mari, în care puteam arunca poșta aceasta lipsită de valoare, insistînd, absolut asensibilă. Întreaga Germania credea brusc și fără excepție că se poate adresa prin scrisori lui Goethe. Eckermann depărta zilnic coșuri uriașe pline cu scrisori, în diferitele sobe. Așa încălzea Goethe casa. În majoritatea timpului, cu scrisorile pe care le primea în ultimii ani. Dar, înapoi la Wittgenstein. Kräuter ajunsese într-adevăr, după cele spuse mie de Riemer acum, la Wittgenstein. Acesta murise însă de cancer în ziua premergătoare vizitei lui Kräuter. El, Kräuter, zice Riemer, a mai apucat să-l vadă pe Wittgenstein pe catafalc. Un om slab cu obraji supti. Cei din jurul lui Wittgenstein raportează Kräuter, n-ar fi auzit niciodată nimic despre Goethe. Astfel, deprimat, Kräuter ar fi plecat acasă. Se puneau acum marea problemă, zice Riemer, dacă să i se comunice lui Goethe, sau nu, moartea lui Wittgenstein. Tocmai în minutele acestea, i-am spus eu lui Riemer, treceam acum prin fața casei lui Schiller, pe drumul de întoarcere spre muriubundul Goethe, aflat acum iarăși în grija femeilor din jur, tocmai în minutele acestea ar fi trebuit să-l aduc pe Wittgenstein de la gară. Riemer se uită la ceas, în timp ce voiam tocmai să-i spun: nimeni, în afară de Goethe însuși, n-a insistat de fapt atît de mult, cît am insistat eu, pentru vizita lui Wittgenstein la Weimar. Ar fi fost și pentru mine un punct de culme în existența mea, am zis existență, Goethe ar fi zis viață. Pretutindeni unde Goethe spunea viață, eu spuneam existență, așa se petrecuse la Karlsbad, la Rostock, la Frankfurt, la Rügen, în Elenbogen. Chiar dacă Wittgenstein și Goethe aflîndu-se sau șezînd față în față ar fi tăcut toată vremea și chiar dacă momentul ar fi fost extrem de scurt, el ar fi rămas pentru mine, dacă să fi fost mortor, cel mai frumos ce se poate închipui. Riemer zicea că Goethe ar fi pus *Tractatus-ul* mai presus de *Faust* și de tot ce scrisese și gîndise el. Și asta ține de Goethe, zice Riemer. I seamăna. Cînd Riemer a intrat în ultima instanță, așadar în ziua de douăzeci și unu în camera lui Goethe, zicea el acum, i-a găsit spre surpriza sa, a lui Riemer, pe Kräuter, care parea să înțelegea, oînfaptul că cel aflat în pat și avînd sub cap patru perne brodate de Ulrike, arătînd exact ca și cînd ar fi fi fost expus pe catafalc pentru prezentare publică, ținînd mîna dreaptă, cam slăbănoagă, ridicată în sus

și cu trei degete întinse de-a dreptul fanatic, cu o înfricoșătoare lipsă de scrupul, că lui Goethe nu-i mai rămîneau decât trei zile, nici una în plus (semn în care el, Kräuter, de fapt s-a înșelat). Goethe ar fi spus la început doar că vinovat ar fi coșul, ar fi spus de mai multe ori: vinovat e coșul. Kräuter, încă sub impresia sarcinii avută în Anglia, zice Riemer, ar fi muiat o cîrpă în apa rece care se afla într-un lăvior, pe un mic taburet de bucătărie vopsit în alb, lîngă fereastră, și ar stors-o deasupra lăviorului atît de mult încît lui Riemer i-a s-părut o eternitate, un timp, zice Riemer, care într-adevăr se prelungea monstruos de mult. Pe cînd Kräuter storcea cîrpa deasupra lăviorului, Goethe, complet slăbit, zice Riemer, s-ar fi uitat prin fereastră deschisă afară în grădină, pe cînd el, Riemer, ar fi stat totă vremea în usa camerei lui Goethe. Să-i spună lui Goethe că Wittgenstein nu vine n-ar fi avut puterea, zice Riemer, și chiar și Kräuter s-a ferit să-i facă lui Goethe această comunicare cumplită, nicîcînd cei doi nu i-ar fi spus că Wittgenstein e mort. Și cu toate că, pentru oamenii din jurul lui Wittgenstein, Goethe era un necunoscut, Kräuter, pentru a-l menaja, i-ar fi răspuns lui Goethe, care îl întrebare de mai multe ori: toți îl cunosc pe Goethe, toți. Goethe ar fi fost plăcut mișcat aflînd aceasta. La început, Goethe n-a observat intrarea lui Riemer în cameră și i-ar fi spus lui Kräuter foarte liniștit, că dacă ar fi să indice acum dintre toți oamenii pe care i-a înțîlnit în viața sa (nu, în existența sa) pe unul pe care i-ar dori la patul său, n-ar putea rosti decât numele Eckermann, zice Riemer, ceea ce pe noi, pe Kräuter și pe mine, natural, ne-a surprins. Auzind numele Eckermann, pe care Goethe i-l rostit deodată foarte liniștit, Kräuter s-ar fi speriat și i-ar fi întors lui Goethe spatele. Mie, remarcă aceasta, luată în sine, mi s-a părut a fi a unui nebul, zice Riemer acum. Kräuter, Riemer nu i-a dat? a spus apoi Goethe deodată și mi-a aruncat o privire, zice Riemer, dar altfel decât de obicei. Mi-a devenit limpede că ziua aceasta de douăzeci și doi era ultima zi a lui Goethe. Trecură apoi zile de cînd murise Wittgenstein. Acum morare și el, mă gîndeam, Kräuter mîla mărturisit mai tîrziu că în clipa aceea avusese același gînd. Imediat apoi Kräuter i-a apăsut lui Goethe pe frunte cîrpa udă și rece, în cel mod teatral insuportabil, zice Riemer, propriu lui Kräuter. Și lui Eckermann. Apoi, zice Riemer, Goethe ar fi spus că, devenind așa de mare, cît este acum, el i-ar fi distrus complet pe toți și pe toate celelalte de lîngă el și din jurul său. În realitate, el n-ar fi înălțat Germania, ci ar fi distrus-o. Dar ochii lumii ar fi orbi pentru aceasta. El, Goethe, i-ar fi atras pe toți la el pentru a-i distruge, pentru a-i face în cel mai adînc sense nefericiri. Sistemate. Germanii mă venerează cu toate că de sînt timp de secole născuți ca nimeni altul. Kräuter dă cheie și Goethe ar fi spus aceasta foarte liniștit. Personal, zice Riemer, am avut toată vremea impresia că Goethe și-ar fi comandat ca ultim îngrîjiitor un actor de la teatrul național, legîndu-se în ultimă instanță de Kräuter, și mă gîndeam, în timp ce-l vedeam pe Kräuter activînd în felul său pe lîngă Goethe, cum apăsa cîrpa pe fruntea lui Goethe, cum sta lîngă Goethe care spunea: eu sînt distrugătorul germanilor! adăugînd imediat apoi: dar nu dintr-o rea conștiință!, cum i-a așezat mîna lui Goethe, pe care acesta nu mai avea puterea să o facă, ceva mai sus pe plapumă, tipic estetismului lui Kräuter, zice Riemer, dar totuși fără să împeune minile lui Goethe, așa cum se face la morți, lucru care trebuie să-i fi părut chiar și lui Kräuter ca fiind lipsit de gust, cum, în fine, Kräuter a sters cu o batistă o perlă de sudoare de pe fața lui Goethe, demonstrînd o amabilitate în generală de respingătoare, care pe el, Riemer, cel puțin, l-a izbit dacă nu chiar l-a lezată mortal; mă gîndeam, tocmai pentru un spirit ca Goethe pe care noi trebuie să-l concepem ca mare, dacă nu chiar ca pe cel mai mare pînă la urmă, s-a potrivit ca un ticălos ca Kräuter să fie în stare să-și sporească în modul cel mai categoric ticăloșia și șarlataneră sa proprie, lîngă o astfel de mărime de spirit ca a lui Goethe, ajunsă

la capătul ei. Până la gradul extrem al trădării, zice Riemer. *Nu la Elefant să locuiesc Wittgenstein*, ar fi spus Goethe mereu, când el însuși se afla deja pe patul de moarte, *ci în casa mea, alături de camera mea. Nu există altul, mai potrivit pentru asta. Îl vreau pe Wittgenstein lângă mine!* I-ar fi spus Goethe lui Riemer. Când apoi Goethe a murit, tocmai în ziua de douăzeci și doi, m-am gândit deodată, ca la o potrivire a destinului, că Goethe l-a pofit la el pe Wittgenstein exact în ziua aceasta. Ca semn al cerului! *Indoielnicul și Indubitabilul* ar fi fost penultimele cuvinte ale lui Goethe. Așadar o propoziție wittgensteiniană. Și apoi concis, cele două cuvinte ale sale care sînt cele mai celebre: *mehr Licht!* Dar în realitate ultimele cuvinte ale lui Goethe n-au fost *mehr Licht*, mai multă lumină, *ci mehr nicht!* mai multe nu! Numai Riemer și cu mine — și Kräuter — eram prezenți. Noi, Riemer, Kräuter și cu mine, ne-am înțeles să comunicăm lumii, că Goethe ar fi rostit ca ultime ale sale cuvinte *mehr Licht* și nu *mehr nicht!* De minciuna aceasta, o pură înșelătorie, acum, după ce Riemer și Kräuter au murit demult, mai sufăr și astăzi.

În românește de HORIA STANCA

Pentru Thomas Bernhard, prozatorul și dramaturgul austriac, Ludwig Wittgenstein este o obsesie mereu reluată într-o serie de povestiri și romane. Nimic surprinzător, așadar, în întâlnirea dintre Goethe, o altă figură obsedantă, și Wittgenstein, întâlnire ce urma să se desfășoare în regia atentă a lui Bernhard, dar care până la urmă totuși nu va avea loc nici măcar în planul ficțiunii. Goethe, personajul, își dorește cu ardoare o întâlnire cu cel pe care îl declară a fi *fiul lui filosofic*. Dar această dorință nu este decît proiecția dorinței lui Thomas Bernhard însuși, a căruia imaginație s-a aprins, probabil, la litera W., pe care, relatează cancelarul von Müller, Goethe ar fi scris-o cu degetul în aer, cu insistență, în ziua de 22 martie 1832... Înțînirea fixată de Goethe pentru această dată nu are loc la Weimar: Wittgenstein a murit cu opt zile înainte lui Goethe! Mesagerul trimis nu-l mai găsește printre cei vii, astfel că nici Wittgenstein nu apucă să afle că Goethe ar fi în viață. O dublă ratare ce transformă teritoriul vieții într-unul al morții. Înțînirea nu a avut loc nici la Weimar și nici la Cambridge: în mod *indoielnic și indubitabil*, ea a avut loc pe tărîm neutru...

FLAUTUL FERMECAT



sau constelația GOETHE — MOZART

În românește de
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ
și
HORIA STANCA

(Zi. pădure, grotă în stîncă, sculptată ca un adevărat portal. Din pădure ies în față: Monostatos. Mauri.)

MONOSTATOS: Sculați și-aduceți slavă,
Tovarăși nerocași !

CORUL: Triumful spre Zeiță
Ni-l ducem voiași.

A noastră-i izbînda,
Suntem nerocași !

Triumful spre Zeiță
Ni-l ducem voiași.

MONOSTATOS: La tainică muncă
Tiptil am pornit;

La marea ei poruncă
În parte-am împlinit.

COR: La tainică muncă
Tiptil am pornit;

La marea ei poruncă
De grabă-am împlinit.

MONOSTATOS: O tu, Zeiță, care în caverne
Închisă doar cu tine locuiești,
Curînd în sfere nalte, peste nouri,
În ciuda minderelor lumini, damnești,
Ascultă-ți prietenul ! ascultă-ți viitorul sot !
Regină-a nopții, forță omniprezentă, — cine
Îți stă-mpotrivă, ce te vo reșine
În clipa-aceasta-aici să ne-adumbrești pe toți !

fragment

(Tunet. Monostatos și Maurii se prăbușesc la pămînt. Întineric. Din portal se ivesc nori care pînă la urmă îl ascund privirii.)

REGINA

(în nori):

Cine mă cheamă ?

Cine-ndrăznește să-mi vorbească ?

Pacea, cine culează să-mi știrbească ?

N-aud nimic ! — Deci nu sunt decît eu !

Așa să fie ! lumea e mută-n jurul meu !

(Norii cuprind toată scena, acoperindu-i pe Monostatos și pe Mauri, care totuși se mai pot vedea.)

Curgeți voi, nori în goană,

Umpleți pămîntul !

Tot mai posac, mai negru

Fie-i vestmintul !

Spaime și chinuri,

Fiori și suspinuri

Încet să dispară;

Al nopții cîntec piară-n

Tăcere și moarte !

MONOSTATOS

și CORUL (în poziția dinainte, foarte încet):

Tronului tău slujind

Împrejur, suntem gata —

Iarăși v-aud venind,

Credințioșii mei, ceata ?

MONOSTATOS: Da, pe fidelul iubit
Poți să-l primești.
REGINA: Sunt răzbunată?
CORUL: Zeița mea, ești!
REGINA: Șerpuți, fulgere,
În turbată iuteală,
Sfîșiați nopțile
Îngadate în smoolă!
Curgeți, cometelor,
De pe bolta de pară!
Umblătoare, voi flăcări,
Adunați-vă iară,
Luminați furia
Care pofta și-a stins!

MONOSTATOS
și **CORUL:** Uite — cometele
De pe baltă coboară,
Umblătoarele flăcări
Întîlnescu-se iară,
Iar dinspre poli jarul
Se-nalță aprins.

(În timp ce din mijloc se răspindește o lumină boreală, Regina stă ca într-o aureolă.
În nori se încrucișează comete, descărcări electrice și sfere de lumină. Prin formă
și culoare și simetrie, totul trebuie să fie de un efect înfrigorant și totuși plăcut.)

MONOSTATOS: Într-un atare fast sărbătoreasc
Curlînd întregii lumi vei apărea deplină;
Forțele tale chiar în regat solar domnesc.
Famina și Tamino-acum suspină;
Suprema fertire a lor zăce-n mormînt.

REGINA: Pe nou-născutul fu al lor il am în mină?

MONOSTATOS: Nu încă! Însă mult nu se amină.
O descifrez în cruntul stelor frămînt.

REGINA: Nu-i încă-n mina mea? Ce delăsare!

MONOSTATOS: O fi, Zeiță, îngăduitoare!
Regala casă am lăsat-o-n chin și jale;
O poți sorti cu bucurie urii tale.
Ascultă! — Cea mai mîndră zi pe tron suia,
Dulcea speranță se apropia,
Răsplata soțului fidel menea zorit
Pe-nțiiu fiu atît de mult dorit.
Fete-mpleteau bogate-n flori ghirlande,
Se bucurau de-alaiuri dansante și ofrande,
Dar și mai mult de hainele lor noi.
Pe cînd fimei de-o calmă rîvnă pline-i
Țineau matern protecție Reginei —
Pe-ascuns ne-am furișat pe ganguri noi —
Un strigăt brusc: Un fiu! Un fiu! Noi am deschis de zor
Sicriul de-aur, dat cîndva de tine,
Și beznele căzură înfășurînd viața,

lar ei visau, și dibuiau, șovăitor.
Iar mama n-apucă să deslugească,
Și nici să vadă tatăl al fiului său boi,
L-am luat în brate de vâpăi haine
Și-n racla lui de aur grăbind l-am pus apoi —
Iar noaptea tot mai neagră-astupa orice vedere,
Doar noi cu ochi de tigri de mai puteam zări;
Dar vai! de-odată, nu-știu-ce putere
De neînvinis ni se împotrivi.
Sicriul auriu se face greu —
Se face tot mai greu la noi în mină

CORUL:
MONOSTATOS: Se face greu, și tot mai greu, mereu!
Lucrarea noastră, iată-o: se amină.

CORUL: Sicriul greu ne trage spre pămînt.
MONOSTATOS: Rămîne-acolo fix, de neclintit.
E vraja lui Sarastro, desigur! un descint.

CORUL: De vraja lui temîndu-ne-am fugit.
REGINA: Voi, lașilor! aceasta vi-e isprava?

CORUL: Minia mea —
MONOSTATOS: Reține-ți minia, o Regină!
Cu mintea așintită, de-nțelepciune plină,
Sigiliul tău, pe care nu-i nimeni să-l desfacă,
L-am pus pe racla de-aur, și astfel pe băiat
L-am zăvorît pe vegnicie.
Păstreze-și pruncul drag, dar încuiat!
Spre nesfîrșită grijă să le fie!
Povara moartă zăce; și-o cruntă zi apare,
Iar noi venim la tine-n sălbatică cîntare.

CORUL: Mama de l-ar vedea
Cîndva pe mititel,
Parcă l-ar înșfăca
Și-ar dispărea cu el.
Tatăl de l-ar vedea
Cîndva pe mititel,
Parcă l-ar înșfăca
Și-ar dispărea cu el.

MONOSTATOS: Știu bine că, pe cînd veneam întins ca-n zbor,
Sicriul s-a făcut ca pana de ușor.
Porunca cea frățească o voi spune,
Ce-nțoarsă-n sine, e înțelepciune.
De-acuma lucra-va sluga ta adînc și-ascuns!
Blestemul tău și ura au ajuns
Să aibă forță chiar și-n sfînte sfere.
Cînd soții-au să se vadă, ei vor înnebuni;
Și-n loc să-i bucure-a capilului vedere,
Spre vegnică pierzare le va fi.

REGINA, MONOSTATOS și CORUL: Părinții de s-or vedea,
Unul la altul căutînd,
Oroare și smînteolă
Or să poarte în gînd!
Părinții de s-or vedea,

Privind la mititel,
O Porcă-l va răpi,
Va dispărea cu el !

(Pe scenă se produce o mare învălmășeală, din care apare: O sală regală.)
(Pe un suport de aur, din care atîrnă un covor minunat, femeile duc un sarcofag de aur. Altele botează desupra un bogat baldachin.)

COR DE FEMEII: Venim cu cîntecul cernit,
Cu amușit frîmînt;
Un prunc e-aici, un fiu iubit,
Iar pieptul nostru-i frînt

O DOAMNĂ: Nu vă opriți nicicînd ! Umblați, umblați !
Bărbații înțelepți ne dau povață;
Încredeți-vă-n ei, și-i ascultați:
Cît timp umblați, copilul e în viață.

CORUL: Nefericit copil închis,
Cum trebuie să te simți !
Pe tine nu te pot vedea
Iubiți tîi părinți.

O DOAMNĂ: Pe soți i-o dăspărțit durerea grea,
Nici resemnarea nu-i mai însoțește;
El zace-aici, dincolo plînge ea;
Sarastra singur pacea le-o urzește.

CORUL: Dormi liniștit, dormi dulce, tu
Demult dorite fu !
Pe tronul tatălui tău sui
Din proaspătul sicriu.

O DOAMNĂ: Sosește Regele; urmași-vă, deci, calea !
În spațiul gol lăsați să-i sune jalea;
Presimte-ocum că tronul i-e pustiu:
Să nu-și arunce ochii pe sicriu. (Trec spre ășire).

TAMINO: Cînd din leagăn înspire tată
Blînd și pur băiat suride,
Și figura-i adorată-n
Zorii limpezi se deschide,
Soartei, da ! îndatorat e
Cu-acest dar, mai mult ca toate:
Ah, în dragoste, trăiască
Dragostea să-mpărtească.

FEMEILE (în depărtare): Ah, în dragoste, trăiască
Dragostea să-mpărtească.

TAMINO: Ziua-n zori venea ca proznic
În frumusețe purpurie.
Însă vai ! un trăznit groaznic
Stîrne orice bucurie.
Ce mi-a dat destinul-faur
Brusc s-a-nchis în răclă de-aur.

FEMEILE
(în depărtare): Ce ne-a dat destinul-faur
Brusc s-a-nchis în răclă de-aur.

TAMINO: Cele ce-mi duc copilul-n zări suspînă.
Venți aici ! Să plîngem împreună !
Spuneți-mi, cum îndură Pamina-acest destin ?

O DOAMNĂ: Supremul dar zeiesc i-a fost luat,
I-e dor de tine, l plînge pe băiat.
TAMINO: Spuneți-mi, mai trăiește adorul meu divin ?
Mai mișcă el sub vraja funerar ?

O, nu-mi răpiți speranța în comoră !
O, dați-mi-i napoi, la piept să-l țin !
Cînd cu simțiri smintite
Umblăm și stăm la pîndă,

Sub lespezi aurite
Simțim mișcare blîndă.
Ușor se-ogîță fiul,
Vedem mișcînd sicriul,
Auzu-ntreg se pune
Pe-aceste semne bune,
Iar noaptea, cînd doar liniștea domnește,
Noi auzim un prunc ce gingurește.

TAMINO: Voi, Zei, păziți comoara, miraculos, sub aște !
Hrăniți, înviorați-l, cu darurile voastre !
Iar voi vădiți credința noastră tare,
Mișcați-vă mereu, fără-ncetare !
Curînd îl va salva binecuvîntul
De zeu al lui Sarastro, izbăvindul-l.
Gestul cel mai mic pîndiți-l,
Orice foșnet povesteți-l
Tatălui îngrijorat !

TAMINO
și CORUL: Ca un înger să respire,
Liber și întreg la fire,
De-a lui mamă alîntat !

(Pădure și stîncă, în planul din fund o colibă, pe una din laturile căreia e o cascadă de aur, pe cealaltă latură o curte de păsări. Papageno și Papagena stau pe cele două laturi ale scenei, cu spatele unul la celălalt.)

EA (se ridică și se apropie de el):

EL (șezînd): Ce ai, iubite bărbățele ?
EA: Sunt supărat; lasă-mă-n boii mei !
EA: Nu sunt eu găinușă ta din stele ?
Nici să te ugi la mine nu mai vrei ?
EL: Sunt supărat ! sunt supărat !
EA: E supărat ! e supărat !

AMÎNDOI: Nimic pe lume farmec nu mai are. (Ea se reîntoarce la loc.)
EL (se ridică și se apropie de ea):

EA: Ce ai, iubită nevastă ?
EA: Sunt supărată; n-am chef de vorbit !
EL: Nu ești tu pîrumbița mea cea mică ?
Iubirea noastră oare a murit ?

EA: M-am supărat ! m-am supărat !

EL (depărtându-se): Sunt supărat ! sunt supărat !

AMÎNDOI: Ce se-abătă asupra noastră oare ?

EL: Capila mea, capila mea ! la să stăm puțin și să judecăm ! Nu suntem oare nerecunoscători binefăcătorilor noștri, purtându-ne atât de rău ?

EA: Așa-i ! o spun și eu și totuși nu-i olcăminteri.

EL: Atunci de ce suntem nemulțumiți ?

EA: Pentru că nu suntem veseli.

EL: Nu ne-o dat nouă Prințul ca dar de nuntă flautul de preț, cu care atragem aici toate animalele și apoi alegem dintre ele pe cele mai gustoase și ne pregătim cel mai bun prinz ?

EA: Nu mi-ai dăruit tu, a doua zi după nuntă, minunatul joc de clopoței ? E destul să agită clopoțeii, ca toate păsările să-mi cadă în plasă. Porumbelii ne zboară gata fripți în gură.

EL: Iepurii ne vin gata împănăți pe masă ! Iar Sarastro cu vraja lui a abătut asupra colibei noastre un izvor bogat de vin. Și totuși nu suntem mulțumiți.

EA (oftînd): Da, nu-i nici o mirare.

EL (oftînd): Da, nu-i nici o mirare.

EA: Ne lipsesc —

EL: Din păcate ne lipsesc —

EA (plîngînd): Suntem într-adevăr nefericiți !

EL (plîngînd): Într-adevăr nefericiți !

EA (cu plîsete și sugeturi sporite): Frumoașele,

EL (la fel): Cumînțele,

EA: Micuțele,

EL: Șarmantele

EA: Pa —

EL: Pa —

EA: Pa —

EL: Pa —

EA: Ah, durerea mă va ucide !

EL: Nu-mi vine să mai trăiesc !

EA: Parc-ar fi încă aici !

EL: Și s-ar zbeugui împrejur !

EA: Și ce cumînți erau !

EL: Întii un mic Papageno.

EA: Apoi o mică Papageno.

EL: Papageno.

EA: Papageno.

EL: Dar unde-or fi rămas ?

EA: Nici n-au apucat să vină.

EL: O adevărată nenorocire ! Mai bine m-aș fi spînzurat la timp !

EA: Mai bine ajungeam o femeie bătrînă !

AMÎNDOI: Ah, sărmanii de noi !

CORUL

(în spatele scenei):

Voi, bune ființe,
De ce vă bociți ?
Voi, vesele păsări,
Bucuroase fiți !
Aha !

EL:

EA:
AMÎNDOI:

Aha !

Răsună stîncile,

Cîntă odăd.

Așa sunau,

Așa cîntau

Sala și pădurea toată.

Păziți meșteșugul,

Bucurați-vă-n sfîrșit !

Vouă vă dăruiesc zeei — (Pauză)

Pe Pa ?

EL:

CORUL

(ca ecou):

Pe Pa, Pa, Pa.

EA:

Pe Pa ? Pa ? Pa ?

CORUL

(ca ecou):

Pa, Pa, Pa, Pa.

EL:

Pe Papageni ? (Pauză)

EA:

Pe Papagene ? (Pauză)

CORUL:

Vouă vă dăruiesc zeei

Copii, înzecit.

EL:

Hai, să ne-ocupăm puțin !

Așa ne-or trece gîrgăunii.

Dar mai întii un păhărel de vin —

(Se duc la izvor și beau)

AMÎNDOI: Hai, să ne-ocupăm puțin !

Ne și trecură gîrgăunii.

(El ia flautul și se uită împrejur, parc-ar ar căuta vînatul. Ea se așază sub micul umbrar al curșii de păsări, luînd în mînă clopoțeii. El suflă în flaut)

EA (cîntă):
Dă-ne-o bună vînaătoare ! (agită clopoțeii)

AMÎNDOI
(cîntă): Să pătrundă-aici în curte
Stol pestrîț de zburătoare ! (suflă în flaut)

EA (cîntă):
Uite ! vin acum lei
Gata de călătorie. (agită clopoțeii)

EL (cîntă):
Mi se par mult prea puternici,
Așa hrană nu mă-mbie. (suflă în flaut)

EA (cîntă):
Auzi, păsările zboară,
Vin pe ramuri să se lase. (agită clopoțeii)

EL (cîntă):
Joacă-ntr-una clopoțeii !
Cele mici sunt mai gustoase.
Pe cîmpie saltă puil.
Grași, frumosi, ca de mătășă. (suflă în flaut)

EA

(agită clopoțeii și cîntă):
Suflă-ntr-una, vin acum
Iepurii de cîmp și casă.

(Pe stîncă apar iepuri de cîmp și iepuri de casă. Între timp au sosit și lei, urșii și maimuțele, și-i ies în cale lui Papageno. Ea agită clopoțeii).

EL (cintă): De-aş goni din preajmă urşii
Nedoritele maimuţe !
Ei sunt gălgani şi proşti,
Iar acestea-s găgăuţe.

(În copaci apar papagali)

EA (agită clopoşelii şi cintă):

Papagalii tipători
Străgnic drum străbăt;
Strălucesc în vii coluri.
Dar sunt greu de digerat.

EL (pîndind iepuri, a prins unul şi apucîndu-l de urechi îl aduce în faţă):

Uite-un iepure, din cîrd l-am
Însfăcat la-nghesuială.

EA (a închis între timp colivia în care păsările se zbat dînd din aripi):

Uite, păsările grase
Ce urîte-s la-mbulzeală.

(Scoate o pasăre şi o aduce ţinînd-o de aripi)

AMÎNDOI:

Bravo ! Unul după altul
Huzurim într-o risipă.
Vesel şi senin ni-e saltul,
Hai, ne-ntoarce la colibă !

CORUL

(nevăzut):

Păsări vesele şi grase,
Fiţi vioaie, bucuraoase !
Nu mai staţi, veniţi în pripă !
Nai v-am auzit, vă spun.
Vă aşteaptă în colibă
Tot ce poate fi mai bun.

(La repetarea strofei, intervin şi EL şi EA în ansamblu)

Nu mai staţi, veniţi în pripă !
Suntem auziţi, vă spun.
Ne aşteaptă în colibă
Tot ce poate fi mai bun.

Templu. (Aduarea Preotilor.)

Aleagă bărbatî, după ce privesc !
Dar să tot aleagă, la ce foloseşte ?
Cei cuminţi ezită, iar cei buni greşesc,
Astfel suferinţa lor sporeşte.
După justă faptă
Si pe cale dreptă
Fie ca s-aleagă nobilul bărbat !
Poarte-şi suferinţa,
Nu-i a lui voinţă,
Zarul întîmplării-i aruncat !

(Înainte de încheierea cîntecului, apare Sarastro. Cînd încetează cîntecul, intră Crainicul şi se-ndreaptă spre Sarastro.)

CRAINICUL: La poarta dinspre Nord a sfîntului nostru lăcaş stă fratele nostru,
care s-a-nors din pelerinajul anual, dorind să fie iarăşi lăsat să intre.
El îţi va preda acum semnul anume, graţie căruia vei recunoaşte dacă
mai este demn să fie reprimat în mijlocul nostru.

(Îi predă lui Sarastro un cristal rotund atîrînd de o panglică).

SARASTRO: Piatra aceasta misterioasă este încă limpede şi transparentă. Ar fi
tulbură, dacă fratele nostru ar fi greşit. Adu-l înăuntrul !

(Crainicul iese)

SARASTRO:

Între zidurile acestea tăcute omul învaţă să se cunoască pe sine,
cercetîndu-şi cugetul dinăuntrul. Se pregăteşte să asculte glasul zeilor.
Dar sublima limbă a naturii, ocurile amănirii încercate, învaţă să le
cunoască numai călătorul care a străbătut îndepărtatele cîmpii ale
pămîntului. În acest scop, ne leagă pe toţi datina de a trimite, în
fiecare an, pe unul dintre noi, ca pelerin în lumea necruţătoare. Ursita
decide, iar cel evlavios se supune. Eu însumi, după ce i-am predat
respectatului Tamino diadema mea, după ce el cu forţe proaspete şi
cu vie înţelepciune guvernează în locul meu, sunt astăzi pentru prima
oară, ca voi toţi, în situaţia de a atinge vasul cel sfînt şi de a mă
supune hotărîrii destinului.

(Intră Crainicul cu Pelerinul.)

PELERINUL: Te salut, o Tată ! Vă salut, fraţilor !

TOŢI:

SARASTRO:

Fii binevenit !
Cristalul îmi arată căte întorci cu sufletul curat, că nici o vină nu
te apasă. Spune-le acum fraţilor tăi ce ai învăţat, ce ai aflat şi spo-
reşte-ţi înţelepciunea confirmînd-o. Dar mai întîi, aşteaptă să vezi
cui va trebui să-i încredinţezi hainele tale, cui să-i predai semnul
acesta, pe cine va îndepărta voinţa zeilor, de data aceasta, din fericita
noastră societate (Îi restituie Pelerinului bila).

(Doi Preoţi aduc un altar portativ pe care se află un vas de aur plat. Altarul trebuie
să se afle atît de sus încît să nu se poată vedea ce se află în vas,
dar la o înălţime accesibilă. Cîntec de COR.)

SARASTRO

(desfăşurîndu-şi rolul): Pe mine m-o ales ursita, şi nu ezit nici o clipă să mă supun
poruncii ei. Da, presimţirea mea se împlineşte. Zeii mă îndepărtează
acum din mijlocul vostru, pentru a vă pune la încercare, pe voi şi pe
mine. Sun chemat în clipa de seamă, cînd devin mai puternice forţele
potrivnice. Prin despărţirea mea de voi, cupa binelui devine mai uşoară.
Fiţi solidari, rezistaţi, nu vă abateţi de la drumul drept, şi ne vom
revedea cu bucurie.
Coroana mea celui iubit am dat-o,
Bărbatului ales, cutezător.
Însă domnia încă mi-am păstrat-o.
Spre-a sta în slujba voastră-a tuturor.
Dar şi aceasta mi se ia acum.
Va trebui să plec pe noul drum,
Din locul sfînt şi drag —
Am şi plecat, cum se cuvine.
Deci, fiul meu, cu bine !
Cu bine, fii mei !

Păziți înalta-nțelepciune
Și frumusețea ei!
Acum din locul sfânt și drag
Ca pelerin trec peste prag.

(În timpul acestei arii, Sarastro își scoate manta și însemnele de înaltă preotie, care sunt duse afară, împreună cu vasul de aur. El primește în schimb hainele de pelerin, i se leagă la gît panglica cu bila de cristal și i se dă toiagul în mînă. Pentru aceasta, compozitorul va ști să lase destul spațiu între diferitele părți ale ariei, dar nu mai mult decît este necesar.)

CORUL: O, cine va damni de-acum depîn
În locul sfînt și drag?
El pleacă dintre noi ca pelerin.
(Preoții rămîn pe loc pe ambele laturi, altarul la mijloc.)
SARASTRO: O, frați! O zi doar, clară,

Mi-a fost viața-oci.
Cîntați de bucurie!
Plecați-vă spre glie,
Nălțați-vă-apoi iară,
Cum însuși zeul porunci!
Lăsîndu-vă-n urmă
Durerea mă scurmă.
Dar, suflați-nfruntă
Izbeliștea cruntă
Ce-a-urc pe lavi!

CORUL: Lăcașuri voi, sfînte,
Gemînd de suspine!
Vai! n-or să mai cînte
În zile senine
Cuvintele sale
Pe netede dale,
Dînd sarcini, povești
De-o naltă noblete.
Niciînd adevărul
Rostit n-o să fie
Mai ager sub cerul
Cu geană tîrzie.
Menirea ta naltă
Acum s-a-mplinit.
Dar noaptea adîncă
Pe noi ne-a-nvelit.

(Un cortegiu festiv. Pamina cu suita ei. Se aduce racla. Ca urmare a unui legămint, ea vrea s-o închin soarelui. De aceea, este depusă pe altar. Rugăciune. Cîntec de pămînt. Alteu se scufundă, împreună cu racla. Disperarea Paminei. Scena trebuie astfel concepută ca acțiunea, cu ajutorul muzicii, să poată da expresie unei bogate game de pasiuni. Pădure și stîncă. Locuința lui Papageno.)
Au găsit în colibă oadă mari și frumoase. Bănulesc că din ele ar putea să iasă păsări deosebite. Poetul va avea grijă ca scenele glumești, ce survin în această împrejurare, să se mențină în limitele decenței. Sarastro vine la ei. După cîteva declarații mistice asupra forțelor naturii, crește din pămînt o stîncă joasă înălțîndu-se și agită flăcări.

La indicația lui Sarastro, în vîrfurile ei se amenajează un fel de cuib în care se depun ouăle și se acopăr cu flori. Sarastro se îndepărtează. Ouăle încep să se umfle, se sparg unul după altul, și din ele ies trei copii, doi băieți și o fată. Comportamentul lor, unul făt de altul, ca și față de bătrîni, privilegieste diverse glume poetice și muzicale. Sarastro se apropie de ei. Rostește cîteva cuvinte despre educație. Le arată apoi starea jalnică în care se află Pamina și Tamino. După scufundarea raclii, Pamina a pornit în căutarea soțului ei. Îndată ce se zăresc, cad într-un scurt somn, așa cum fuseseră amenințați, din care se trezesc doar pentru cîteva clipe, cuprinși de disperare. Sarastro sfătuiește veselele familiei să se ducă la curte, pentru a înserina cu glumele ei amărăciunea suveranilor. În special, i se recomandă lui Papageno să ia cu el flautul și să-i încerce puterea deosebită. Sarastro rămîne singur și, acompaniat de o arie semnificativă, urcă muntele, senin.

(Antreu în palat. Două Doamne și doi Domni trec în sus și-n jos)
TUTTI: Tăcere, nimic să nu miște, și nime!
Doar cîntecul somn să reverse-n mulțime!
De pază, de grijile curții-ostenim!
Cînd Regele suferă, noi suferim.

DOAMNA A TREIA (întrînd repede):
Vreți ultima noutate?
Vă pot spune-n taină știrea:
Va-ncepe-n curînd jelierea,
Căci mama s-a împăcat.

DOMNUL AL TREILEA (întrînd repede și intervenind):
Se spune că Papageno
A găsit un scump tezaur:
Bulgări mari de-argint și aur,
Mari cît ouăle de struț.

PRIMUL TUTTI: De ce căutați noutatea? Tăcere!
Aici nu cîntăm o regească durere. (Pauză)
Dar totuși grăbiți-vă: spuneți ce știți!

DOAMNA
A TREIA: Vreți ultima noutate?
DOMNUL
AL TREILEA: Se spune că Papageno —
DOAMNA
A TREIA: Vă pot spune-n taină știrea!
DOMNUL
AL TREILEA: A găsit un scump tezaur.

DOAMNA A PATRA: (întrînd repede și intervenind):
Disparut era Sarastro;
Dar se știe în ce zăre:
A adus ierburii cu care
Îi va face sănătoși.

DOMNUL AL PATRULEA (întrînd repede și intervenind):
V-aduc vestea minunată:
Sînsă-i orice suferință;
Prînzul-a fost găsit și, iată,
Îl aduc acum aici.

TUTTI (ultimele patru versuri, în care se spun alternativ știrile, se repetă)
TUTTI

(primele patru): Tăcere ! cum vreți ce e nou să cunoască ?

Veniți să cîntăm suferința regească !

Aievea să fie, iar ei — sîndătoși !

(Ultimele patru versuri revin, repetind alternativ știrile lor. Papageno și Papagena intră certîndu-se cu Paznicii.)

PAPAGENO: Să nu-mi stea nimeni în cale !

PAPAGENA: Nici mie !

PAPAGENO: Eu l-am slujit pe Rege, înaintea ca vouă să vă fi crescut bărbile cu care faceți pe grazavii.

PAPAGENA: Iar eu l-am făcut Reginei pe plac, cînd Maurul cel crunt o ținea în cîmă ghearele sale. Desigur, n-o să mă mai recunoască, pentru că pe vremea aceea eram bătrînă și urîtă, acum sunt tînă și frumoasă. Și-acum, că sunt înăuntru, nu mai vreau să ies afară.

PAPAGENO: Iar eu vreau să rămîn, odată ce sunt aici.

PAPAGENA: UN DOMN: Iar te uită, ce pereche-mpunătoare ! Tocmai la țanc ! (cître Paznici) Lăsați-i, vor fi bine primiți de Rege și Regină.

PAPAGENO: Mii de mulțumiri, domnilor. Am auzit că pe-aici vă merge cam rău Iar noi am auzit că pe la voi merge toate bine.

PAPAGENA: Pînă la mai bine, mai va.

DOAMNA: E-adevărat că ați găsit niște ouă minunate ?

PAPAGENO: Sigur.

DOMNUL: Oud de aur, cit cele de struț ?

PAPAGENO: Exact.

DOAMNA: Cunoașteți și pasărea care le depune ?

PAPAGENO: Încă nu.

DOAMNA: Trebuie să fie niște ouă superbe.

PAPAGENO: De neprețuit.

DOMNUL: Și cite-ați găsit pînă acum ?

PAPAGENO: Aproximativ două pînă la două și jumătate de sute.

DOAMNA: Și toate la fel de mari ?

PAPAGENO: Afară de unele care erau mai mici.

DOMNUL: Scumpe Papagena, îmi dai și mie vre o citeva ?

PAPAGENO: Din toată inima.

DOAMNA: Aș vrea și eu o pereche pentru cabinetul meu de științele naturii.

PAPAGENO: Vă stau la dispoziție.

DOAMNA: Mai am o duzină de prieteni, toți naturaliști, care se pricep îndeosebi la metalele nobile.

PAPAGENO: Vor fi satisfăcuți cu toții.

DOMNUL: Sunteți un om excepțional.

PAPAGENO: Nimic mai ușor. Ouale sunt o nimica toată. Eu sunt negustor, și anume en gros, căci pînă acum eram en detail.

DOAMNA: Și unde vă țineți mărfurile ?

PAPAGENO: Afară, în fața curții exterioare. A trebuit să le las acolo.

DOAMNA: Din cauza vămii, desigur.

PAPAGENO: Habar n-aveau, ce trebuiau să ceară.

DOMNUL: Probabil sunt de mare preț ?

PAPAGENO: Inestimabile.

DOAMNA: Se poate aprecia după ouă.

PAPAGENO: Bineînțeles ! se apreciază după ouă.

DOMNUL

(cître Doamnă): Trebuie să ni-l facem prieten, trebuie să le dăm ajutor.

(Ies cu Papageno și Papagena, apoi revin cu amîndoi, aducînd colivii de aur cu copii înaripați.)

PAPAGENO și PAPAGENA:

Din mărfurile toate
În piață prezentate
Nu-i una mai plăcută
Decît cea obținută
Din țări de peste mare.
V-o spunem prin cîntare !
Priviți, ce minde pășări !
Sunt toate de vindut.

PAPAGENA (lăsînd pe unul să iasă):

Priviți, acesta mare,
Voi și vesel, sare,
Din creanga cea mai naltă;
Și iar în sus se saltă,
Cu minunată artă.
Dar lauda-i desartă !
Priviți-l, ce vii e !
Veniti, e de vindut.

PAPAGENO (prezentînd altul):

Acesta, scos din rînduri,
Pare pierdut pe gînduri;
Și totuși ce ștergar e,
O minunată vrere
Și-arată în tăcere.
Ștergarul, mititelul,
E și el de vindut.

PAPAGENA (arătînd pe-al treilea):

Priviți lăstuna mică,
Gîngoașă turturică !
Fetița-i delicată,
Blîndă, manierată;
E foarte îngrijită;
Și de-o iubești, profită !
Gîngoașă păsărică
E și ea de vindut.

AMÎNDOI:

Le lăudăm prea tare ?
Stau gata de-ncearcă !
Le place nouatea;
Dar și fidelitatea
Le trece într-o clipă;
Căci toate au aripă.
Ce înțelepte pășări !
Și toate-s de vindut.

(Compozitorul are libertatea de a repeta ultimele rînduri ale fiecărei strofe, în parte de către copii, în parte de către cei vîrstnici, iar la sfîrșit, poate, de către corul întreg al persoanelor prezente.)

DOAMNA: Par destul de cuminti; dar asta să fie totul?
 PAPAGENO: E totul, și cred că-i de-ajuns.
 DOMNUL: Nu mai aveți cîteva ouă în coș? Mi-ar fi mai plăcute ca păsările
 PAPAGENO: Cred și eu. Dacă-n societatea aceasta iubitoare de adevăr se poate
 spune adevărul, s-ar recunoaște că s-a exagerat puțin.
 DOMNUL: Fără mofuri, vă rog?
 PAPAGENO: Dacă v-aș spune că asta e toată bogăția noastră?
 DOAMNA: Ați fi ajuns departe.
 DOMNUL: Și ouăle?
 PAPAGENO: N-au mai rămas decît cojile; aceștia au ieșit tocmai din ele.
 DOMNUL: Dar celelalte, pînă la două și jumătate de sute?
 PAPAGENO: Era doar un fel de-a vorbi.
 DOAMNA: În cazul acesta, puțin v-a mai rămas.
 PAPAGENO: O nevastă frumoasă, copii veseli și mult umor. Cine are mai mult?
 DOMNUL: În fond, nici tu nu ești decît un comediant.
 PAPAGENO: Și, ca atare, indispensabil.
 DOMNUL: S-ar putea ca gluma aceasta să-i înșenineze pe Rege și Regină?
 DOAMNA: În nici un caz. Nu le-ar stîrni decît amînzări triste.
 PAPAGENO: Și totuși, Sarastro m-a trimis aici pentru asta.
 DOMNUL: Sarastro? Unde l-ați văzut pe Sarastro?
 PAPAGENO: La noi în munți.
 DOMNUL: Căuta buruieni?
 PAPAGENO: Nu, după cite știu.
 DOMNUL: Dar l-ați văzut, din cînd în cînd, oplecîndu-se?
 PAPAGENO: Da, mai ales cînd se-mplădica.
 DOMNUL: Un om atît de sînt nu se poticnește; se opleca intenționat.
 PAPAGENO: Atunci, m-am liniștit.
 DOMNUL: Căuta plante și poate pietre, și va veni aici să-i vindece pe Rege și
 pe Regină.
 PAPAGENO: În orice caz, nu astăzi; căci mi-a poruncit anume să vin la palat,
 să iau cu mine vestitul flaut mecat, și cînd se trezesc Majestatele
 lor să le cînt o melodie blîndă, ca să le-alin mîcăr pentru cîlva timp
 durerea.
 DOAMNA: Darăncă încercat totul.
 DOMNUL: E tocmai ora cînd se trezesc. Încercați tot ce vă stă în putință!
 Mulțumiri le și răsplata nu vor lipsi.

(Pamina și Tamino dormind pe două fotolii sub un baldachin. Pentru a nu tulbura
 impresia patetică, e bine ca Papageno cu copiii să iasă din scenă, iar Papageno, care
 cîntă din flaut, să se ascundă pe jumătate în culise, aparînd numai din cînd în cînd.)

PAMINA (trezindu-se la sunetul flautului):
 De iubitul meu alături
 Din somn dulce m-am trezit,
 Întîlnind ochiu-i senin —

(Papageno încetează să mai cînte și ascultă)
 TAMINO:
 Chinuitu-n dulci desfături

S-ar trezi soș fericit;
 Dar trezia mea e chin!
 Cîntă, cîntă, Papageno!
 Căci durerile revin.

CORUL:

PAMINA (ridicîndu-se și venind în față):

De bărbat însușețită,
 Treaba iarăși te răsfață;
 După-o tîhnă adumbrită
 Guști din nou activă viață,
 Datoria-ți pare har

TAMINO (ridicîndu-se și venind în față):
 Îndemnat spre faptă bună,
 Al soției ochi m-alintă;
 Sfaturi blînde-n juru-mi sună,
 M-a sfințit virtutea-i sfință;
 De-un adînc extaz tesor!

(Se îmbrățișează. Pauză, în special, pentru flaut.)

CORUL:
 Papageno, suflă-n flaut,

Nu-ți curma nicicînd cîntarea!

PAPAGENO:
 Stăți, să-mi trag doar răsufierea!

Baierile-abia mă țin.

TAMINO și PAMINA (îndepărtîndu-se unul de altul):

Ah, lipsită-n jur e zarea!

Vai, ce gol e-acest cămin!

CORUL:
 Suflă, Papageno, suflă!

Nu ceda, încă puțin! (Papageno suflă în flaut)

TAMINO și PAMINA (apropiîndu-se unul de altul, bucuroși):

Nu: bogată-n jur e zarea,

Iar căminul nostru-i plin!

PAPAGENO:
 Mi se taie răsufierea!

CORUL:
 Nu ceda, încă puțin!

PAMINA și

TAMINO:
 Vai, ce gol e-acest cămin!

(Este de prisos să observăm că depinde integral de compozitor să limiteze sau să
 repete trecerea de la satisfacție și bucurie la durere și disperare, conform versurilor
 de mai sus. Întră Preoții. Depinde iarăși de compozitor să introducă doi numai,
 sau întregul cor. Presupun că va opta pentru a doua ipoteză. Ei dau de știre unde
 se află copilul.)

PREOȚII:
 În adîncile covouri subterane,
 Apa, focul, — fiecare-n parte.
 Lîngă ele nendurații paznici,
 Iar alături monștrii groaznici;
 Între viață, între moarte,
 Neînsușețit pe jumătate,
 Și cu buzele-nsetate
 Stă băiatul.

Cum suspină, ascultați-l!
 Vai, e gata să se stingă!
 Fiul vostru adorat, salvați-l!
 Ce tăcere — și ce groază!
 Ne-nconjoară dintr-odată!
 Suier greu în zări vibrează!
 Ca pe mări furtuna cea turbată

TOȚI:

Vuiet din adîncuri se porneşte;
Tot mai viguros din depărtare
Sună valuri ameninţătoare.
O, ce noapte-acoperă
Cerul senin,
Cea din urmă stea
Piere-acuma din vederea mea !

(Încăpere subterană boltită. La mijloc, altarul cu racla, aşă cum s-a scufundat. Paznici înarmaţi stau răzimaţi de doi stîlpi, şi par să doarmă. Legaţi cu lanţuri stau lei în lîngă altar. Totul se află în întuneric, racla e transparentă şi luminează scena.)

CORUL

(invizibil):

Nai judecăm şi pronunţăm osîndă,
Să nu adoarmă paznicul la pîndă,
E roşu-ncins al zării cort,
Leul nu trebuie să afle pace,
Iar dacă racla se desface
Băiatul va fi mort.

(Leii se ridică şi, legaţi în lanţ, trec încoace şi încolo.)

PRIMUL PAZNIC (fără să se mişte): Măi frate, eşti treaz ?

AL DOILEA (fără să se mişte): Aud.

PRIMUL: Suntem singuri ?

AL DOILEA: Mai ştii ?

PRIMUL: Se crapă de zi ?

AL DOILEA: Poate că da.

PRIMUL: Se lasă noaptea ?

AL DOILEA: S-a lăsat.

PRIMUL: Vremea tace şi trece.

AL DOILEA: Dar cum ?

PRIMUL: Bate oare ceasul ?

AL DOILEA: Pentru noi niciodată.

AMÎNDOI: Osteniţi în van pe zare

Voi, acolo sus, de zor.

Omu-aleargă, dar dispare-n

Faţă-i şelul mişcător.

În zadar trage să rupă

Vălul greu care ascupă

Taina vieţii lui. Zădarnic

Noapţi şi zile-aspiră-amaric

Aerul, şi-n van pe brînci

Se coboară-n gropi adînci.

Aerul prin beznă-i plimbă,

Gropa i se luminează;

Dar lumina se tot schimbă,

Cu-ntuneric alternează.

Oricît coboară cu greu

Şi scurmă cu opintiri,

El rădăceşte mereu

Prin pări şi amăgiri.

(Cortina din spate se deschide. Decor cu apă şi foc, ca în Flautul fermecat. În stînga focul, o mică ridicătură liberă, apoi apa; sus, o stîncă accesibilă, dar fără templu. Întregul decor trebuie întocmit în aşa fel ca de la stîncă la cavou să nu se poată ajunge decît trecînd prin foc şi apă. Tamino şi Pamina, cu făclii, coboară de pe stîncă, întinînd un cîntec.)

TAMINO :

Tu, soţia mea cea scumpă,
Cum să ne salvăm odăşia ?

Vai, comoara noastră mare

Stă-ntre monştri şi oroare.

Între apă stă, şi fac. (Trec amîndoi prin foc.)

PAMINA :

O, unei soţii şi mame,

Ce vrea fiul să-şi salveze,

Apele şi focul groaznic,

Monştri-n criptă, cruntul paznic

Toţi, cu toţii îi fac loc !

(Între timp s-a lăsat în jos un nor, care pluteşte la mijloc, între apă şi foc. Norul se desface.)

REGINA NOPTII: Ce s-a-ntîmplat ?

Prin apă şi prin foc

Ei trec semeşi, nevătămaţi deloc ?

Împotriviţi-vă voi, paznici !

Le-aşineţi calea, monştri groaznici !

Comoara mi-o păziţi !

PAZNICII (îşi îndreaptă sulitele spre raclă, dar rămîn departe de ea. Lei îi se alătură. Poziţiile lor sunt simetrice.):

Zeidă, vom păzi şi vom păstra

Mereu nefrîncăţi comoara ta

Cu sulite şi lei cumpliti !

TAMINO şi PAMINA (venind în faţă):

Sopul meu, iubitul meu,

Tu, soţie, scumpa mea,

Uite, fac apă şi foc

Dragostei de mamă loc.

Paznici, voi — fie-vă milă !

REGINA: Paznici, voi — să n-aveţi milă !

Să nu vă clintiiţi din loc !

TAMINO şi

PAMINA:

Voi mie ! cine va salva

Tezaurul meu ?

REGINA:

Ei printre paznici îşi fac drum;

Înghite-le comoara-acum

Tu, gură lacomă de leu !

(Norul se destramă. Linişte.)

COPILUL

(în raclă):

Al mamei şi-al tatălui

Glas prea iubit,

Băiatul le-aude,

Şi s-a trezit.

O, ce extaz ! Întiul gingurit
Al fiului cel drag, care ne-alintă !
O, nu lăsați ca vraja să ne mintă,
Voi Zei ! Ce fericire dintr-odată
Ne-a coplesit !
Să ne mîngie vocea preacurată
A fiului iubit !

Fiți liniștiți, acum
Băiatul nu mai doarme;
Nu se mai teme de lei,
Nici de paznici cu arme;
Nici sumbre cavouri
Nu-l vor mai ține pe frâu,
Va țîșni către nouri
Cu pasul zglobiu.

GENIUL: Iubiții mei, aici sunt — iată !
 Și nu sunt minunat ?
 Văzându-și fiul dintr-o dată
 Cine s-a tulburat ?
 Născut în casă strălucită,
 Și-n nopți adinci născut,
 Apoi în noapțe și-n cumplită
 Teroare iar pierdut.
 De sulite amenințat e,
 De groaznice gitejuri;
 Dar să-l amenințe armate,
 Și zmei chiar, în vîrtejuri,
 Aceștia toți nu pot să-i facă
 Răgătului nimic.

Goethe si Mozart

Scurta viață a compozitorului este îndrădată de viața lungă a marelui cărturar german. Întîlnirea amintită a avut loc la Frankfurt pe Main, în orașul natal al poetului, unde Leopold Mozart compune în 1769 alături de copiii săi Nannerl și Wolfgang, copilul minune. Puțin timp după aceea ei au părăsit Frankfurtul, iar Goethe nu avea să-l mai întîlnească pe Wolfgang Amadeus Mozart nicodată. Mozart nici nu a știut de existența lui Goethe. Textul «Toporasului» — liedul din «Erwin și Elmira» — i-a căzut întîmplător în mînă. Cînd a compus acest lied nu știa că își unea numele de acel al celui mai mare poet german.

Mozart este poate singurul compozitor căruia Goethe îi acceptă cu ușurință orice, fără să-și simtă primejdiute teoriile despre lied, operă și operetă. Ceea ce îi displacea la Schubert, ar fi admirat poate la « Toporașul », dacă ar fi știut de el. Când Mozart depășise în *Răpirea din Serai* granițele fixate cu grija de Goethe și Kayser, creînd ceva nou, înegalabil prin forța și amploarea sa, Goethe s-a supus eveni-

mentului, renunțând la înfăptuirea propriilor sale planuri. Aceasta se întâmplă către sfârșitul anului 1785, când a avut loc premiera *Răpirei din Serai*. La început Goethe nu și-a putut explica succesul pe care îl avea la public, deoarece pornea în aprecierea operelor de la text, și îl scotea prost. La al doilea și al treilea spectacol însă a avut revelația muzicii. Începând cu acel moment dragostea și prețuirea sa pentru Mozart a crescut neîncetat. Cu remembari amintite de operata sa scrisă în colaborare cu Kayser: *Glumi, viclenie și răzbuună*, care urma să constituie un exemplu: «Toate strădaniile noastre — citim în *Căldările în Italia* — de a ne izola în ceva simplu și limitat a dispărut, când s-a făcut apariția Mozart. *Răpirea din Serai* mai redus la tăcere și nu s-a mai amintit niciodată despre opereta noastră atât de mințios elaborată». Goethe însuși a făcut tot posibilul ca să nici nu mai poată fi vorba de încercarea lor, participând activ în calitate de conducător al Teatrului Curtii la punerea în scenă a operelor lui Mozart. *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Titus*, *Flautul fermecat* — au văzut lumina scenei la Weimar și au fost reluate apoi de nemuritoare ori. Cel mai mare succes l-a reușit și aici, ca în toate orașele germane, *Flautul fermecat*. Goethe a fost atât de impresionat de această operă și de textul căruia muzica îi conferă o însemnătate profundă, încât a încercat în deceniul al nouălea să scrie partea a doua, elaborând un fragment destul de mare. Apar aceleași personaje ca în textul lui Schikaneder. Tamino și Pamina sînt căsătorii. Credincioșii Reginei Noptii însă le-au vrăjit copilul, acesta pare mort. Sierul în care se afla însoțea pretutindeni tinăra pereche, căci fusese emisă profeția că «atît timp cît vor umbra, copilul va trăi». Fidelitatea neobosită a purtătoarelor este răsplătită în final și copilul învie din vîra și astfel și a doua parte se încheie prin gloriificarea și în bucuriile rațiunii. Această aluzie la minuirea aceluia care se străduiesc năzduind și — pentru a rămîne în același cadru — care reușesc să mențină flacăra vieții, constituie, fără îndoială, motivul cel mai important. În rest nu se poate contesta că Goethe scria în mai mică măsură ca urmare a unei noi inspirații, cît mai curînd din necesitatea de a se afla în linștea camerei de lucru și în lumea policromă a scenei insufletită de muzica lui Mozart. Culmile înregistrate de muzica primei părți a *Flautului fermecat*: cînturile ceremonioase ale lui Sarastro, cele voioase ale lui Papageno, durerea Paminii, nobletea lui Tamino, ariile răzburării Reginei Noptii revin cu textul schimbat, dar păstrînd aceeași atmosferă, astfel încît oricărui compozitor nu i-ar fi rămas altceva de făcut decît să reia muzica lui Mozart. Bineînțeles că nu se putea angaja nimeni la așa ceva, lucru pe care Goethe l-a înțeles și a renunțat la această muncă. Dar de ce încercase totuși? Fusese oare un gînd asemănător cu acela care îl îndemna să continue după moartea devotului său prieten Schiller fragmentul din *Demetrius*? Dorea oare să-i prelungească compozitorului viața, curmată prea de timpuriu? Sau intenționa să cîntească memoria marelui dispărut? Mozart i se parea fără îndoială vrednic de cea mai înaltă cînstire. Imaginea sa se contura tot mai luminosă în conștiința bătrînilui Goethe. Dacă față de Zelter trece sub tăcere admirația sa, față de Eckermann el o formulează în cuvinte de neuitat: «Ce altceva este geniul — spune el — decît ceea ce forță productivă, creaătoare de noi valori, prin care sînt create lucrări, care pot să-l egaleze pe Dumnezeu și natura; ele nu rămîn fără urmări și influența lor este de durată. Toate creațiile lui Mozart sînt astfel; se află în ele o forță generatoare, care va influența generații după generații și care nu va seca și nu se va risipi prea curînd.

Cu altă ocazie spunea: «Cînd ești bătrîn, privești altfel lucrurile lumeste decît în tinerețe. Astfel, nu-mi pot plînge gîndul că pentru a-i necăji pe oameni și pentru a-și bate joc de ei, demonii confruntă din cînd în cînd omirea cu altfel de figuri de excepție, care sînt altele de seducătoare, încît fiecare aspiră să le egaleze, și care sînt altele de mari, încît nimeni nu le poate ajunge. Așa au fost Rafael, a cărui gîndire

a fost la fel de perfectă ca și fapta, Mozart, care reprezintă o culme de neîntrecut în muzică, și Shakespeare, care reprezintă același lucru pentru poezie».

Mozart se află printre acele figuri mari, care pot fi numărate pe degetele unei mîni. Pentru Goethe el devine prototipul geniului, ca Rafael și Shakespeare, și ocupă primul loc în domeniul muzicii, deși îl cunoștea așt pe Bach cît și pe Beethoven. Acest lucru ni se pare firesc. Avem sentimentul că Goethe și Mozart se potrivesc, mai curînd decît Goethe și Rafael sau chiar decît Goethe și Shakespeare. Pe ce se bazează acest sentiment? Nu este ușor să exprimi acest lucru în cuvinte și oricum aceasta nu ar fi posibil decît pe căi ocolite. Romancii — cu excepția lui E. T. A. Hoffmann — l-au venerat pe Mozart ca pe un maestru al grației. Schumann considera chiar *Sinfonia în sol minor* ca un joc senin și fermecător. De-a lungul întregului secol al XIX-lea Mozart este considerat un spirit vesel și candid. Ceea ce este serios, sau chiar tragic, are mai multă putere de convingere la Brahms și Beethoven. Abia de cîteva decenii au fost recunoscute acele trăsături demonice, pe care Mörke le schițează deja și pe care Kierkegaard le-a subliniat în studiul său despre *Don Juan*. Astăzi aproape că se trece în extrema cealaltă. Mozart este venerat pentru *Concertul său în re minor*, pentru *Fantezia în do minor* și pentru sunetele înfricoșătoare ale *Requiemului*, iar *Sonata facile* sau delicatele *Diversimenti* sînt întimpinate cu un zîmbet amabil.

Faima lui Goethe a cunoscut o evoluție surprinzătoare de asemănătoare. Pentru secolul trecut el a fost propagatorul unei umanități senine. Privirea calmă și bine-cuvîntătoare a *Ifigeniei învăluia* cu o forță blîndă. Dînd uitării tot ce era mai întunecat, încetul cu încetul această privire devenea destul de plictisitoare. Asistăm în prezent la încercări de reconsiderare a creației lui Goethe, accentul punîndu-se pe ceea ce este misterios, însondabil, folosindu-se «Relievelor lui Schiller» și «Noaptea clasică a Walpurgiei» ca argument împotriva seninătății. Cu aceasta însă se subliniază o antinomie, care nu există în creația lui Goethe și Mozart. Demonul — dacă vrem să folosim această expresie foarte des i trebuîndată și de bătrînilui Goethe — nu înseamnă pentru niciunul dintre ei o forță opusă existenței obișnuite, senine, pe care poetul o intuia la Beethoven și care i-a smuls afirmația referitoare la *Sinfonia a V-a*, că te poți teme, ca înima să-ți se frîngă. Demonul este pentru amîndoi motivul necunoscut, profunzimea misterioasă, percepută de aceea cu o neașteptată teamă, din care izvorăște viața, cea dătătoare de fericire, un mister de care artistul se apropie cu un fior de plăcere și de neliniște adîncă comparabil cu felul în care eroul merge pînă la ultimele dezvăluiri. Mai adînc, decît teama este încrederea — altă la Goethe cît și la Mozart. O zelitate binevoitoare le-a dat cea convingere, pe care Goethe a exprimat-o astfel: «Oricum ar fi, viața este bună». «Oricum ar fi». Fericirea sau nefericirea, durerea sau plăcerea sînt bune, căci dincolo de bine și de rău și dincolo de ceea ce îți place omului ca ființă de rînd, ele sînt la originea în marea natură, care creează și transformă continuu fără un alt scop decît propria gloriificare. Aici trebuie căutat izvorul fericirii generate de arta lui Mozart și Goethe. Cu greu ne pot convinge cei care se referă numai la demonul în cele mai reprezentative creații ale artistilor în discuție, pentru că această comuniune cu tot ceea ce viețuiește, această profunzime și tandrețe, care refuză ideea de distrugere și acceptă transformarea, atenuază pînă și moartea amînîtoare: «Prin forța muzicii străbătem senini a morții triste noapte». Goethe considera că această comuniune a omului cu Natura s-ar realiza cu adevărat în Italia, în timp ce în nord ea ar suferi din pricina unei contradicții greu de rezolvat. În descrierea italienilor surprinde apropierea acestora de lumea vegetală și animală; o apropiere care nu ar fi realizată de germani niciodată. Femeile sînt asemuite unor flori din pîtele însoțite ale orașelor. Chiar

a granița nordică, la Malcesine, el își imaginează publicul, care ascultă pledoaria sa, ca pe un cîrd de păsări din Comedia lui Aristofan. Femeile sporovăiesc și flăcăresc la ferestre. Casele par să fi crescut de la sine pe coline. Este încântător firescul, care pare să domine. Este o calitate a acestei națiuni, că își poate permite să lase natura să se manifeste în toată plenitudinea ei. Natura se amplifică spre delectarea lui Goethe plină la exuberanță în opera bufă, aceasta conducându-ne din nou la Mozart. Finalul actului al doilea din *Nunta lui Figaro*, animația care domină pasaje din *Don Giovanni*, *Goi fon tutte*, în care femeia apare — conform concepției italianilor din sud — ca jăcurie minunată, dar imprevizibilă, l-au desfatat probabil pe Goethe în aceeași măsură ca tot ceea ce văzuse în Italia. Goethe, care prefera postura de observator senin, pentru că i se potrivea temperamentului său calm, îl considera pe Mozart un german, care creea în aparent foarte degajat și care își croia drum cu o formidabilă spontaneitate și căruia limba italiană i se părea mult mai adecvată decît cea germană. Cu toate acestea frivolitatea nu era decît o aparență, Mozart era de fapt tot atît de departe de ceea ce a fi al italienilor ca și Goethe. Partiturile sale se deosebesc de genialitatea improvizatoare a lui Rossini printr-o succesiune prestabilă a părților și prin îmbinarea lor bine chibzuită, care nu se face simțită ca atare, pentru că ceea ce se intenționează și ceea ce este întîmplător se contopesc armonios. Ascultînd coralul din *Flautul fermecat*, fugile, missele, sau finalul simfoniei *Jupiter*, nu putem nesocoti sobrietatea și rigurozitatea nordică a compozitorului, deși viața izvorăște și clocotește și aici. În același timp însă ea se desfașoară conștient și supusă unor legi. Sintem îndreptățiți să amintim aici de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în care parcă am avea de-a face cu personajele unui roman de aventuri, pentru a constata apoi, că personajul central este condus cu înțelepciune de o forță superioară, de o societate a celor aleși. Aceasta este desigur o invenție fără pereche, dar totodată nu tocmai plauzibilă. Ea se numără însă printre strădaniile lui Goethe de a clarifica felul în care se produce «la jumatate de drum» înțînirea dintre diversitatea năvalnică a vieții cu «ideea primă, fiind captată de lege. Este — dacă nu se permite vechiul mod de a primare simbolice — o parabolă a interpretării existenței pornind dintr-o două sensuri opuse: de jos — de la legătura de maximă profunzime, de la gustul amar al efemerului; și de sus — de la claritatea ordinii superioare a lucrurilor». Astfel în *Flautul fermecat* sînt confruntate cîntecele pline de liniște ale lui Sarastro cu pasiunile lui nocturne. Pămînt și Tamino găsesc drumul ce duce de la noaptea spre lumină, conduși de iubire și de artă și supuși unei multitudini de încercări. Sub imperiul muzicii lui Mozart, Goethe a recunoscut în acest drum — deși autorul libretului, Schikaneder nici nu s-a gîndit la așa ceva — propriul său drum. Cu aceasta anticipăm un alt fapt care confirmă sentimentul nostru despre înrîdirea lui Mozart cu Goethe. Muzica lui Johann Sebastian Bach și cea a întregului secol al XVIII-lea păstrează cea mai consecventă obiectivitate. Formele consacrate de compoziție, ba chiar și sunetele pot fi considerate imuabile. Compozitorul pare mai curînd să dezvăluie ceea ce există deja, decît să creeze prin forța propriei sale personalități. Artă sa este un travaliu. De «exprimare», de profesie, de credință sau de orice are o notă personală, nici nu poate fi vorba. Ce ar putea mărturisii individul, cînd divinitatea vrea să se manifeste prin sunetele muzicii? Toate compozițiile lui Bach sînt menite «cîntării divinității supreme». În secolul al XIX-lea formele atîtădat atît de prepușe sînt deja înfăturate; încă la Schubert, dar mai ales la Schumann muzica redă bucuria, durerea și o multitudine de alte sentimente umane, exprimă suflul unic al artistului; care vrea să fie înțeles ca atare. Această muzică este cu adevărat exprimare. De data aceasta se cere o atitudine creatoare, înțelegere și sensibilitate. Mozart

însă se situează undeva la mijloc de drum, atît în timp, cît și din punct de vedere al stilului. Urmărind evoluția de la Bach la Mozart nu putem trece cu vederea felul în care individul începe să se exprime, sau faptul că muzica pornește din inimă și se adresează altor inimi, dar nici căldura cantilenelor, dulcele tînguiri de iubire sau nota glumeață a unui presto sau neliniștea unui grave. A dispărut atît ființa constructivă și bine conturată, cît și spiritul elevat al măestrilor mai vîrstnici. Dar dacă facă aprinsă de ei lumina intens, Mozart răsplinește și el lumina și căldură. Căldura confirmă apropierea omului, care simte la fel ca noi, care ne este familiar, ba mai mult, ne învîluie cu sensibilitatea sa. Ori de cîte ori individul iese astfel în evidență și se pune accent pe individual, pericolul anarhiei este iminent.

Pe parcursul secolului al XIX-lea pune stăpînire și pe muzica germană. Chiar și Beethoven se revoltă și distruge tradiția solidă. Lui Mozart nu i se întîmplă așa ceva. Artistul, deși se exprimă atît de nemiloșic, cu atîta căldură, se supune de bună voie formelor valabile în vremea sa, ba mai mult, s-ar putea spune că o face cu plăcere și fără a pierde nimic prin aceasta. Un muzicolog care s-ar mîrgîni strict la probleme de analiza formei ar fi pus în dificultate atunci cînd ar trebui să recunoască, dacă o sonată pentru pian este de Clementi sau dacă un cvartet pentru vioară este de Haydn sau de Mozart. Formele realizate de Mozart sînt doar mai perfecte și mai pure, pentru că în fond rămîn neschimbate. Cine vrea să deosebească spiritul muzicii sale, trebuie să ia în seamă amănunte care cu greu se pot identifica din punct de vedere formal; va trebui să acorde atenție luminii auzii prin care se individualizează melodiiile sale și ritmului delicat, care conferă chiar și celei mai simple succesiuni de tonică și dominantă o vrajă inegalabilă.

Maturizarea precoce a lui Mozart ne împiedică să urmărim transformarea și devenirea acestui stil. La Haydn am putea urmări toate acestea mai bine.

Fără dificultate putem reface drumul parcurs de Goethe pentru atingerea aceleiași scop. Stilul poeziei barocului și rococoului muzicii de pînă la Johann Sebastian Bach. Deosebirile de valoare sînt mult prea mari. Muzica germană atînsese în jurul anului 1700 o culme, în timp ce pușinii poeți germani erau încă tributari modelelor franceze, preferînd să cugete asupra literaturii, în loc să scrie. Într-un singur punct însă poezia aceasta se aseamănă cu muzica timpului. Atît literatura cît și muzica sînt mai puțin preocupate de exprimare, de mărturisire, cît de redarea complet detașată a întîmplărilor obiective. Chiar și limba vorbită de oameni era considerată ca ceva dat, ca un sistem încheiat și general valabil și nu ca un proces în plină desfășurare. De această valabilitate generală se distanțează sub conducerea lui Goethe poezia germană a perioadei numită «Furtună și avînt». «Eu insumi» — aceasta este deviza — «eu insumi ca geniu, care crează o lume nouă». Acum limba începe să exprime pasiunile personale. Creația literară devine confesiune în linia timpurii a lui Goethe și în *Surferițele tîndrului Werther*. Tot Goethe se străduiește apoi să ridice — pe ruinele vechii arte, din haosul estetic pe care el însuși îl dezlanțase în tinerețe împreună cu cei care îl împărțeau vederile — un stil nou, sigur și obligatoriu. După întoarcerea sa din Italia oferă cele mai valabile modele, printre care: *Elegiile romane*, *Hermann și Dorothea*, *Euphrasine*, *Wilhelm Meister*, *Fiica naturală*. Cordialitatea și sentimentele personale din creațiile de tinerețe sînt mai moderate, dar nu au dispărut total. Se păstrează o atmosferă care se condensează uneori în conversații timide ale îndrăgostiților sau în timpurile mișcătoare asupra caracterului efemer al vieții și al frumuseții. O semnificație de maximă generalitate caracterizează aceste creații. Ele nu vor să reflecte numai individualul, ci, în același timp, ceea ce este general uman. Această îmbinare dintre general și particular, dintre specie și individ, dintre expresie și

reprezentare, dovedite același spirit cu concertele, sonatele și simfoniile lui Mozart. Tocmai în această constă caracterul lui social. O fantezie, dar și un concert sau o sonată de Schumann, par să pătrundă în urechea ascultătorului dintr-o singură dată îndepărtată. Această muzică invită pe oricine la liniște, la introspecție; ea se cere ascultată de unul singur și cu ochii închiși. Spre deosebire de arta mai veche, care era o artă a colectivității religioase sau laice, la Mozart și la Goethe întâlnim o astfel de intimitate proprie. În același timp ei manifestă o sociabilitate pronunțată. Îi ascultăm în calitate de indivizi și de membri ai unei colectivități, fiecare dintre noi avind sentimentul că se redescoperă și simțindu-se legat totodată într-un alt mod de lumea înconjurătoare. O bunăvoință irumpe din adâncurile inimii, dorind să se reveleze încrezătoare și plină de speranță asupra întregii omeniri. Este ceea ce numim în mod curent umanitate clasică. Cuvântul clasic — în sensul atribuit de Goethe termenului — numește și explică înrădăcinarea inițial doar presupusă dintre Goethe și Mozart. Comuniunea dintre natură și artă, posibilitatea rară ca spiritul artistului să creeze spontan ca și natura, este clasică, în sensul dat de Goethe termenului. Clasică este și unirea spontanului, a impulsului imediat cu ceea ce este îndelung elaborat a legicii cu hazardul, ceea ce este verificat perfect de moralitatea clasică, conform căreia, ceea ce constituie o datorie se cere făcut din înclinație și iubire. Clasică este și tipologizarea, ridicarea la nivel de generalitate a existenței individuale, astfel încât artistul devine reprezentantul întregului neam.

Ar merita omenala și ar fi posibil să demonstrăm stilul clasic și pe baza anumitor amănunte din creația lui Goethe și a lui Mozart. Ar trebui să vorbim despre tema masculină și tema feminină în sonată, despre echilibrul lor, care ar însemna în limbajul lui Goethe echilibrul dintre sistolă și diastolă, dintre forțele active și receptive; ar trebui să vorbim despre procesul unei simfonii, care se desfășoară și se dezvoltă ca o plămădire organică, printr-o deplasare continuă între forțele active și pasive, pe care Goethe a observat-o în natură și pe care o cerea de aceea și de la artă. Ar trebui să mai vorbim despre relația dintre melodii și armonie, care s-a modificat decisiv de la muzica lui Johann Sebastian Bach încôace și care amintește, așa cum o întâlnim la Mozart, de tendința verticală și spirală, pe care bătrînul Goethe, conștient de valoarea general-valabilă a cunoștințelor, a descris-o la plante.

Ar fi profitabil și posibil să vorbim despre toate acestea. Dar pentru aceasta ar trebui perfecționată și rafinată mijloacele de a oferi cu astfel de comparații mai mult decât un simplu rezumat — ceea ce nu ne propunem să rezolvăm aici.

În schimb trebuie să precizăm că discuția despre literatură și în special despre poezia clasică diferă de cea despre muzică clasică. În poezie și în artele plastice termenul de «clasic» este strîns legat cu termenul de «antic». Într-un sens mai larg putem vorbi de clasic, atunci cînd ne referim la perfecțiune. În sens restrîns nu putem admite această accepțiune, sau cel puțin la Goethe nu, pentru că el consideră Roma patria clasicului și socotea ca atare poezia și arta germană «clasic» numai în măsura în care se străduiau să atingă perfecțiunea anticilor.

Toate acestea nu sînt valabile și pentru muzică. Muzica clasică nu este antică și nici asemănătoare formei «antice». Muzica antică nu s-a păstrat, și rămînem — dacă facem abstracție de unele fragmente din evul-mediu — în limitele epocii moderne. Cum de se întîmplă așa? Ce însemnătate are această stare de lucruri? Muzica mai nouă ar fi cunoscut o altă dezvoltare, dacă s-ar fi putut raporta la cea antică? Oare ar fi ajuns poezia germană pe o astfel de culme fără exemplul oferit de Homer și de drama antică?

Este lipsit de sens să punem astfel de întrebări. În schimb știm foarte bine — și tot Goethe ne-o spune cel mai răspicat — de ce în căutarea frumuseții supreme poeziei clasici au avut nevoie de antichitate. Goethe privea cu o crescîndă nemulțumire viața germană încă din timpul cînd a scris *Werther*, nemulțumirea sa s-a accentuat în anii Republicii de la Weimar și după întoarcerea din Italia: peisajul morhorit, instituțiile abstracte, senzualitatea strivită, repudiată sau bolnavă — tot ceea ce vedea, nu corespundea firii sale clasice deschise. Poetul este însă dependent de dezvoltarea condițiilor de viață. El trebuie să contemple lumea, pentru ca poezia sa să demonstreze cunoștințe și experiență, totodată ea trebuie să fie rodul imaginației, și, în plus, nu rezultatul bunului plac al individului ci să constituie o cauză a întregului popor. Cum s-ar putea realiza aceasta în nord, unde adevărul, în sens comun, ar fi urît, după părerea lui Goethe? Frumusețea și realitatea fidelă ie găsesc unite numai în lumea antică. De aceea alege, după întoarcerea din Italia, subiecte care nu pot fi localizate în Germania: *Alexis și Dora*, de exemplu, se desfășoară în Arcadia, fără a se preciza însă și cînd anume: mai poate fi amintită și *Achilleis*, care este o continuare a liadel homerice. Dar chiar și atunci cînd folosește subiecte germane, ca în *Hermann și Dorothea*, Goethe urmărește dincolo de veșmintele moderne, liniile antice și se vede nevoit să idealizeze puțin, să reprime ceea ce este doar modern și să îngroșe acele trăsături, care corespund cu idealul uman al grecilor. Nu este puțin ceea ce își propune Goethe, pentru că nu îi este permis nici să se miste, nici să respire liber, ba mai mult, are sentimentul că se află în contradicție cu lumea înconjurătoare. Poezia clasică germană devine astfel rezultatul educației. Totodată apare și pericolul ca ea să piardă teren, un pericol pe care Goethe datorită personalității sale a știut să-l evite, dar care există latent acolo unde ideea frumuseții artistice nu este rezultatul firesc al creației naționale, ci rodul influențelor străine.

Cît de diferită este starea de spirit a compozitorului clasic german! Simțul său — pentru măsură și echilibru, pentru unitatea dintre obiectiv și subiectiv, pentru naturalitatea conformă cu arta — nu este lezat de viața cotidiană pe care nici nu o ia în seamă. Dacă artistul plastic poate selecta din realitate ceea ce dorește, poetul nu o poate face, pentru că trebuie să redea existența în complexitatea ei, fiind deci puțin dezavantajat, ceea ce nu se poate afirma și despre muzician. Lumea sa sînt suferințele. Ca artist aduce doar, iar ceea ce poate asculta în Germania este artă adevărată, verificată de tradiție, oferindu-i un teren propriu pentru continuarea activității sale. Dintre toate artele doar muzica s-a dezvoltat în Germania la fel de consecvent ca artele plastice și poezia în Grecia. Dacă ar fi fost conștient de importanța măsurii, Goethe ar fi învidiat — așa cum a învidiat existența lui Lope de Vega și Goldoni în mijlocul poporului — venerația lui Mozart pentru Haydn, venerația acestora pentru Phil. Emmanuel Bach, scena cînd Mozart a împrăștiat pe jos foile unei partituri de Johann Sebastian Bach și a citit extaziat toate vocile laolaltă, afinitatea, nestînjniența de greutăți lingvistice, cu mulți maeștri italieni.

El își stăa încă că prolificitatea creației artistice este posibilă numai în astfel de împrejurări și mai stia că el va fi condamnat să realizeze singur, sau în cel mai bun caz împreună cu Schiller, ceea ce se va putea dezvolta de-a lungul mai multor generații, ca rezultat al discipulilor și confruntărilor cu contemporanii.

Muzica lui Mozart se și bucură în general de o popularitate mai mare decât poezia lui Goethe. La vîrsta de optzeci de ani Goethe formula aceasta după cum urmează:

«Ceea ce scriu eu nu poate deveni popular: cine gîndește astfel și urmărește acest lucru, greșeste. Scrierile mele nu sînt adresate maselor, ci aceluia care vor și caută ceva asemănător și care au aceleași preocupări».

Eckermann, căruia îi încredințase aceste gânduri, ca pe ceva de o deosebită însemnătate, ajunge în sinea sa la convingerea că nici un spirit de geniu nu este popular, deci nici Mozart și nici Rafael. După cum se poate remarca, se gîndește la aceleași personalități ca și Goethe. Totuși nu se poate trece cu vederea gradul diferit de popularitate. Nici o creație literară a lui Goethe nu s-a impus în aceeași măsură ca *Flautul fermecat*. Nici o aniversare a poetului nu a polarizat an de an atît de mulți oameni ca festivalurile muzicii de la Salzburg.

Muzica lui Mozart pătrunde direct, în inimile oamenilor, în timp ce cuvintele lui Goethe sînt receptate numai de cei care se dedică cu seriozitate și perseverență studiului, ca și cum cititorul ar fi obligat să parcurgă același drum ca și artistul. Clasicismul muzicii lui Mozart este mai spontan, iar clasicismul poeziei lui Goethe mai elaborat.

Comparînd în încheiere viața celor doi maeștri întîlnim o distribuție diferită a momentelor fericite și nefericite, a norocului și a absenței lui.

Goethe, care a creat opere sale „în doloribus”, în renunțări, în singurătate, fără confirmarea valorii sale, fără înțelegerea și dragostea celor din jurul său, a dus o viață publică înconunată de succese urmîrind o traiectorie ascendentă de la tineretea lipsită de griji pînă la adînci bătrîneți. Mozart, copil minune la debut devine o celebritate europeană; pe măsură ce arta se maturizează, viața sa este tot mai sărăcioasă. Truda pentru asigurarea existenței de zi cu zi, invidia, indiferența celor din jur îi umbresc ultimii ani de viață la Viena. Înconjurat de puțini prieteni, coșciugul său este coborît în mormîntul pe care mai tîrziu nu-l mai poate regăsi nimeni.

Există tentația de a lua în considerație și aceste înălțări de fapte. Dar nici o explicație de acest gen nu este suficientă.

De îndată ce părăsim sfera creației artistice, pentru a ne îndrepta spre cea a vieții, zeifa Tyche își face simțită puterea. Ce ar fi devenit Goethe, dacă nu i s-ar fi deschis porțile Weimarului, sau Mozart, dacă s-ar fi stabilit la Praga sau în Germania? Un protector fidel, ca cel pe care Goethe l-a găsit în persoana ducelui Karl August, l-ar fi eliberat pe Mozart de lipsurile materiale? Sau poate că și în această situație ar fi risipit totul? Dacă luăm în considerare toate acestea, trebuie să recunoaștem că un astfel de spirit fermecător de neproblematic și neprecuputat de propriile puncte vulnerabile, nu ar fi putut înțemeia stilul clasic în poezia germană. Aceași forță bine chibzuită, concentrată și consecventă care l-a înșuflețit pe Goethe să creeze un nou ideal de frumusețe și să-i aplice creator, împotriva timpului său, a influențelor exercitate de medii asupra sa și chiar împotriva tineretii sale, a învinș și vicisitudinile vieții sale exteroare, fapt care ne permite să presupunem că ar fi reușit în orice împrejurare. Mozart nu a avut de luptat pentru un stil complet nou. El a putut porni de la ceva dat fără o sciziune, fără o răsturnare forțată, atînd în cîntecul cu înțetul cîmăde pe care numai el o putea cucerii. Partea sa este compatibilă cu un suflet cald-pocilăros, puțind atinge o asemenea perfecțiune numai datorită faptului că nu a pus la suflet viața cotidiană. Muzica nu cere ceva anume și nu constrînge. Ea se înfiripă doar și ne înșuflește. Nu dorim să știm, de unde, de ce și cu ce scop, în timp ce o dramă sau un roman de Goethe apelează la experiența noastră de viață și provoacă o examinare a tensiunilor existente între oameni. Astfel relația dintre viață și artă este alta la Goethe, față de Mozart, oricît de mult ar coincide stilul lor în pofida deosebirilor dintre cele două arte. Spiritul timpului, spiritul clasicismului german a găsit, atît pentru poezie cît și pentru muzică, caracterul care îi putea permite exprimarea celor mai înalte posibilități. Se cuvine ca dragostea și venerația noastră să rostească ambele nume într-o singură suflare.

În românește de CHRISTIANE WAGNER-COSMATU

FLAUTUL FERMECAT

al lui Goethe

Printre multele schițe, variante și proiecte care s-au adunat de-a lungul vieții incomparabil de productive a lui Goethe se găsește un proiect privind continuarea operei *Flautul fermecat* al lui Mozart, un fragment din care avem ceva mai mult decît un act complet realizat, restul — cel puțin în contururile sale — puțind fi stabilit din schița succesiunii aproximative a scenelor și dintr-un număr considerabil de paralipomene. Umbrit de strălucirea capodoperelor desăvîrșite — desăvîrșite în înțelesul dublu al cuvîntului — fragmentul acesta pare să fi atras doar puțîn atenția asupra sa. Cercul larg al profanilor mai înstruiește este neinforma asupra existenței unui *Flaut fermecat* al lui Goethe, și pînă și breasla literar-istorică a decretat și dat la o parte acest fragment ca un produs secundar. Astfel, cercetătorul goethean Biedermann a tratat libretul ca o operă tipic de ocazie, invită din dorința directorului de teatru Goethe de a remedia sărăcia repertoriului weimareze. Iar Max Morris abia dacă ne aduce mai aproape de o veritabilă înțelegere, cînd — în total dezacord cu secolul al 19-lea — se limitează în a vină un model după care Goethe ar fi realizat-o pe Regina Noptii, ajungînd — cu mare risipă de spirit detectivistic — la rezultatul că modelul pentru Regina Noptii ar fi doamna von Stein. Nesatisfăcătoare, de două ori nesatisfăcătoare, poate, este și broșura, destinată de Victor Jung fragmentului; pe ici pe colo, acesta se mișcă în direcția înțelesului lui adevărat, dar părăsește această direcție la fel de repede și cu inima ușoară.

Nimeni nu va afirma că în *Flautul fermecat* avem de a face cu una dintre capodoperele lui Goethe. Desigur, *Flautul fermecat* este o lucrare ocazională, concepută și începută spre a împlini un scop practic, anume pe acela de a îmbogăți repertoriul de scenă cu o piesă muzicală jucabilă și, să observăm în treacăt, pentru a face port-moneu poetului cu o sută de ducați mai greu.

... Basm luxuriant, material conventional, — așa ne apare la prima vedere *Flautul fermecat*. Și totuși, în motivele fabulate aparent așa de neglijent, există atît de multă substanță goetheană, încît abia dacă merită să mai insistăm asupra lor.

Aici, în acest ultim rînd — de două ori înfricoșător și copleșitor, pentru că e lăsat fără rimă și e și supranumerar în cîntec — își trădează Regina adevărată față: aici ea nu este numai Regina Noptii, ci stăpîna liniștii veșnice și a morții; nu numai principii întinericului, ci principii ne-fînței, noțiune ce include în sine anti-viața.

... Astfel văzută, substanța basmului fabulos al *Flautului fermecat* al lui Goethe se arată a fi adînc semnificativă. Nu este cum s-ar părea la prima vedere o veselă fantazare; ci în acțiunea magică primitivă, ca și în vrăjirea și în salvarea copilului și în lupta forțelor morții împotriva simbului unui nou început de viață, vedem acum suflul tăcerii eterne rupt în clipa supremă de către vrăja binecuvîntată a vieții. Libretul ne prezintă așadar, lupta zadarnică a neantului împotriva vieții, a universului golit de conținut împotriva forțelor organice productive ale naturii, —

și iarăși sîntem avertizați prin cuvintele lui Mefisto care anunță programul unui nihilism metafizic:

*Sînt spiritul ce-ntotdeauna neagă !
Și nu-n zadar: căci toate cîte sînt
Născute, vor pieri, pe drept cuvînt,
Să nu fi fost nimic, era mai bine.*

Da, pînă și în acțiunea secundară umoristică, în episoadele glumete cu Papageno și Papagena, Goethe a inclus motivul luptei în jurul vieții încolțite: căci lipsa de copii este lamentația îndurerată cu care perechea de păsări știe să ne distreze — și apare și aici Sarastro, ca purtător al principiului vieții, la implorarea prietenească a căruia se ivesc două trei chiroptere. Aici ne aflăm de fapt în centrul propriu zis al fragmentului de operă al lui Goethe: lupta pentru fertilitate, lupta împotriva tăcerii și a morții. În acest complex de motive se înscrie faptul că Regina Nopții trăiește și se agită în solitudine glacială. Iată primele ei cuvinte:

*Cine mă cheamă ?
Cine-ndrăznește să-mi vorbească ?
Pacea cine cutează să-mi știebească ?
N-aud nimic ! — Deci nu sînt, decît eu !
Așa să fie ! Lumea e mută-n jurul meu !*

Singurătatea este blestemul tragic care sufocă viața. Goethe a alungat mereu de la sine fiorul solitudinii în care viața îngheață în paraliză rigidă a morții. Să ne gândim doar la acel cîntec emoționant al harpistului din Wilhelm Meister, care abia dacă are egal în deplîngerea nenorocirii de a fi repudiat, izolat, — un cuvînt care în limba germană capătă acea dublă semnificație simbolic-tulburătoare de a fi singur și totodată mort:

*Cine se predă singurătății
Izolat cîrînd o să se vadă;
Toti iubesc, cît țin firul vieții,
Numai ei e chinului său prodd.*

A fi singur înseamnă moarte, și așa capătă blestemul Reginei, aruncat asupra Paminei și lui Tamino, sensul său adînc, de pedeapsă magică, în virtutea căreia, cînd se privesc, ei cad amîndoi pradă disperării. Nu este urmărit de moarte numai copilul, ci și perechea de părinți este trecut în starea de izolare, aleasă de Regina neantului ca element al ei. Și iarăși este Sarastro cel care dă ajutor: prin sunetele flautului fermecat poate fi alungată melancolia pietrificatoare. Fără îndoială că în locul acesta capătă semnificație simbolică și flautul fermecat, instrumentul însuși. Muzica făcătoare de minuni răspîndită din flaut stă aci ca semn prescurtat pentru artă pur și simplu, ca simbol al acelei puteri tămăduitoare a cărei izbîndă e dublă: ne scapă de brutalitatea dură a vieții și, în același timp, ne leagă indisolubil de fluxul sfînt creator al vieții — exact în sensul aforismului notat de Otilie din Afinități electice în jurnalul ei: Nu eviți lumea mai sigur decît prin artă și nu te legi mai sigur de ea decît tot prin artă.

Am căutat prim materialul basmului, cu înfloritoarea sa opulentă, o cale care să ne poată duce la substanța goetheană propriu zisă; am identificat motive primare,

care duc Flautul fermecat în cercul intim al lui Wilhelm Meister, al lui Faust I. Am lăsat totuși neatinat un strat de viziuni poetice care, pornind de la Flautul fermecat, se îndreaptă spre viitor și care se vor desfășura într-o frumusețe pură abia în Faust II. Ni se pare, astfel, că în personajul Geniului, în constelațiile fabuloase în care se implică, se află primul germeni al portretului lui Euphoriion, care ne întîmpină atît de central în actul Eleni. Aici, ca și acolo, avem dureroasă instabilitate a Geniului creator, devenită imagine în motivul zborului și al evadării, în imposibilitatea de a-l reține, de a-l prinde în lumea noastră pămîntească ordonată. Așa cum Euphoriion, cu toate strigătele de avertisment ale lui Faust și Eleni, se avîntă tot mai sus în eter, pentru ca în fine în ultimul salt, cel mai temerar, să piară, tot astfel se ridică — în Flautul fermecat — copilul din sicriu, numai pentru a zbura, și chiar după ce e prins, după fericita unire cu părinții și cu înțelegerea, își continuă jocul prin aer. Că țara sa nu e din lumea aceasta, o demostrează Geniul artei în Flautul fermecat, la fel ca și în Faust II. Nu putem ști unde este această dar ceva știm sigur: că are o legătură ciudată și primejdioasă cu moartea. El este familiantizat cu plămîmurile umbrelor, trăiește în sicriul de aur și se ridică din infernul în care Regina Nopții a coborît sicriul. Da, Goethe se pricepea la acele abisuri întunecate, la acel adînc primejdios al morții, în care locuiește frumusețea; și dacă nu a insistat mereu, ca Schopenhauer, ca Thomas Mann să pună semnul morții pe fruntea frumuseții, a știut ca nimeni altul multe despre ceea adîncă înfrîștire dintre moarte și artă. Dacă n-am avea alte dovezi, ne-ar fi suficiente cele din Tasso, din Faust II, și cîntecul Geniului care străbate din sicriu:

*Iubiții mei, aici sînt — iată !
Si nu sînt minunat ?
Văzîndu-și fiul dintr-odată
Cine nu-i tulburat ?
Născut în casă strălucită
Și-n nopți adînci născut,
Apoi în noaptea și-n cîmplită
Teroare iar pierdut.*

Pamina și Tamino trebuie să pătrundă în infern pentru a-l elibera pe prizonier din sicriu; să ne amintim aici că și Faust trebuie să coboare în regatul Mumelor, în infern, pentru a aduce pe Elena, mai înțîi ca imagine și mai tîrziu încarnată, în lumea noastră.

[...] Se înțelege că noi nu vedem nimic din regatul Mumelor, căci Goethe s-a ferit să aducă pe scenă acele lăcașuri de penumbra lugubre în Faust II. Mefisto descrie însă în cuvinte pline de mister acel neant în care vrăjitoresc Mumele: De loc și mai ales de timp uitate; și mai tîrziu: Nu-i nici un drum. În necătorit e / Dar nu-n trăbătere; prin nedorit e, / Dar nu spre ce-ar-fi-de dorit. Acest misterios înfricoșător, cel vag palabil care încearcă să descrie locul aflat dîncolo de orice spațiu, să denumească timpul aflat dîncolo de orice temporal — le întîlnim iarăși în Flautul fermecat, în acel cîntec alternativ grandios, lipsit de sens, al paznicilor care păzesc în infern sicriul de aur:

*Moi frate, ești treaz ?
Aud,
Sunteam singuri ? —*

Locul aflat dincolo de spațiu și de timp este în Faust II, ca și în Flautul fermecat, adăpostul rumeșelii și al artei. Adică legătură de dragoste între spirit și moarte, a găsit în feeria lui Goethe o expresie la fel de poetică, cum a găsit în secolul nostru în acel roman grandios care, — coincidență semnificativă! — se numește Muntele vrăjii. Sperăm să îi arătăm limpede ce legătură adică există între fragmentul de operă ocazional și partea a doua din Faust. Da, pină și aici sîrui de aur care ține secundară, a Geniului și auriului — ne amintim, există — a sîrui de aur care ține primară captiv — o întințin din nou în Faust II. În marea bălăut căruța și Goethe îl împărtașim vom reînălța Geniul: acolo se numește bălăutul Eufhorion. Dar îl indică absolut clar ca un prim proiect al mai-tirziu apăsătorului Eufhorion. Dar ce căruță conduce Bălăutul? Bogata trăsură a zeului Pluto, zeul Infernului și al ce căruță conduce Bălăutul? Bogata trăsură a zeului Pluto, darurile sale scriptoate. În auriul, care împarte poporului, în convolul măștilor, darurile sale scriptoate. alianța aceasta dintre Bălat și Pluto, recunoaștem încă o dată sinistra întimitate dintre genul și moarte, pe care am găsit-o așa de limpede afirmată în Flautul fermecat.

Am căutat să interpretăm simbolurile care trimit de la Flautul fermecat la partea a doua a lui Faust. Dar înrădirea merge și mai departe: ea se află în acea formă artistică mai ales, pentru care Goethe s-a străduit încercînd-o abia sub formă de libret, pe care o va desvolta apoi pînă la strălucirea deplină în Faust II: în forma operei mari.

În românește de HORIA STANCA

Omul în curs de formare

Flautul fermecat, opera lui Mozart a făcut o așă de adîncă și de durabilă impresie asupra lui Goethe în 1795, cînd a cunoscut-o, încît a elaborat, în continuarea aceleia, un libret pentru care a căutat zadarnic un compozitor și care din cauza aceasta, a rămas incomplet.

La baza opereii superbe a lui Mozart se află un text provenit de la un libretist mediocre, pe numele lui Schikaneder. Libretul acestuia a fost susținut în ultima vreme celei mai aspre critici și, dacă n-ar fi transfigurat de geniul muzicii lui Mozart, n-ar fi dat asupra sa atenția nimănui. Căci, de fapt, este ceva confecționat din diverse izvoare, combinat din bucuți de efect în absolută tradiție moștenită de opera fericită, asupra sensului autonom al căreia orice întrebare este de prisos. Oricum, Mozart a descoperit în ea un sens și și-l revărsat în ea întreaga bogăție inventivității sale creative, desfigurând scrierile umane de ură și de dragoste, de teamă și curaj, de instinct și spirit de noblețe și de demnitate, ca un înalt cântec umanitar. Această a fost însă creația proprie, una nouă, a lui Mozart. Goethe a încercat să acorde și el libretului un sens propriu, mai adinc. O exprimă undeva în așa fel, încât se poate crede că celor inițiați li se va deslusi sensul mai înalt al poemului.

S-a făcut încercarea de a se interpreta indicația lui Goethe, plecând de la importanța pe care o are fără îndoială francmasoneria în opera lui Mozart și în libretul lui Schikaneder. Cînd Goethe vorbește aici de «inițiați», ar vorbi el însuși ca mason; care ar vedea în operă o politică secretă de virf, o critică a atmosferei obscurantiste din viața culturală habsburgică din vremea acelu sau deasemenea o justificare a sensului ideal al francmasoneriei. Da, s-a mers altă dată de departe încît să se spună că în opera lui Mozart s-a făcut o trăsătură a masoneriei. În Tîrziu, cînd rege asupra căruia se îndreptau speranțele oamenilor de convingeri liberale din Austria.

Interpreții francmasoni ai *Flautului fermecat* nu explică, ci implică. Sensul mai înalt al evenimentelor sesizat de Goethe în *Flautul fermecat* nu poate fi interpretat, în sens restrîns, ca un pamflet politic sau ca o apologie politică a francmasoneriei.

Mai degrabă este un motiv mai general care stă la baza ideilor francosonorieli și care constituie și tema propriu zisă a libretului: adevărată transfigurare, încă înălțare victorioasă a luminii asupra nopții. Ca Goethe a apreciat dincolo, de această execuție teatrală a libretului lui Schikaneder, bogăția de efecte dramatice, de situații contrastante, de împodobe voluptuoasă a acțiunii, se confirmă nu numai prin recunoașterea expresă a lor, ci încă și mai mult prin felul cum preia conturul dramatic al aceluia în propria sa continuare a Flautului fermecat cu care le și amplifică. ¹ Ca propria sa poezie este oricum mai mult decât o dublură exterioară sau o variantă a Flautului fermecat original, că este o veritabilă prelucrare a propriei sale lumi poetice, semnificative în sine și semnificativă pentru ansamblul operei sale poetice.

cu deosebire desăvârșită mai tirziu în Faust, s-a observat de mai demult. Ce anume legătură există însă între continuarea lui Goethe și acel «sens mai înalt al evenimentelor» pe care Goethe l-a constatat în libretul lui Schikaneder, necesită o examinare.

[...]

Analiza genetică și critică a textului ne-a învățat demult modul cum s-a produs ciudata inversare a valorilor pe parcursul acțiunii din *Flautul fermecat*: din motive cu totul extrateatrale, libretistul Schikaneder, urmînd un alt izvor, începînd cu actul al doilea, transformă total proiectul original, recunoscînd brusc, în contra-puterea dușmană a lui Sarastro, adică semnificația a unei lîgi simbolice, care întreaga structură inițială a acțiunii și a caracterelor să se cîtine: mama, jefuită, care pretinde dreptate, devine principiu puterii nocturne opuse, care urmărește, cu o furie îndrăgănită cerceul lui Sarastro, reprezentant al principiului binelui și al luminii.

Știm că schimbarea aceasta s-a produs în libret pe cale externă, și anume prin implicarea în el a romanului vechi demult uitat *Sethos* al abatelui Terrason. O cercetare nouă ne-a arătat că din acest roman, alimentat din izvoare elenistice, provine mai cu seamă coloritul egiptean al opereii și ritualul din istoria religiei pentru inițierea în misterele lui Isis și Osiris. În lumina acestor elemente de fundal religios ale opereii, se pune acum întrebarea dacă într-adevăr «ruptura» din acțiunea *Flautului fermecat* este un simplu rezultat al prelucrării diferitelor proiecte care au fost cuse împreună. Căci, faptul că inițierea într-un cult secret determină exoticul și răul să se dezvăluie inițiatului, cu imediată claritate, ca principiu al unui adevăr nou și mai înalt, este dat din vechime în topica «convertirii» (se află deja în cultul lui Dionisos). Nu trebuie însă imputată lui Schikaneder folosirea intenționată a acestui motiv religios. Mi se pare însă încorect să se atribuie o creație artistică, ajunsă ca unitate la o experimentare activă — lucru produs aici de puterea formatoare a muzicii lui Mozart, care se ridică deasupra oricărei raționament posibil — intenției conștiente a creatorului acesteia. Necesitatea ca ascultătorul ce înțelege *Flautul fermecat* să nu considere inversarea produsă în actul al doilea ca stupidă și fără sens, ci ca reală, iată ceea ce îndreptățește pe comentator să se întrebe care este sensul «răsturnării», în loc să accepte demonstrarea printr-o analiză filologică a unui pur nonsens.

Bineînțeles că momentul de istorie a religiei din *Flautul fermecat* nu este cu adevărat viu în semnificația sa religioasă. Se poate însă întreba, dacă nu cumva ruptura din libretul lui Schikaneder are cu toate acestea un sens mai adînc, acceptat de ascultător — oricît de puțin explicit — și care ar fi acest sens. Este oare într-adevăr numai ceva exterior și, în fond, lipsit de sens faptul că raporturile dintre personajele acestui libret se schimbă atît de fundamental, încît pînă și caracterurile se transformă aparent în opusul lor? Mama și fiica sînt despărțite una de alta printr-un raport violent — dar iată că hotul și lumea acestuia capătă în libret o importanță mereu crescîndă. Sarastro, hotul, devine protectorul, executorul unei exigențe pozitive, spirituale, evidente. Oare nu există în transformarea aceasta, așa cum o redă libretul, nici un sens propriu, esențial? De aici înainte opoziția dintre cele două lumi intră vizibil în lumina unei semnificații valabile: este contrastul dintre lumea elementară feminină și conceptul spiritual al vieții, care aparține lumii masculine. Să fie oare o atare schimbare a evaluării într-adevăr una arbitrară? Nu redă oare ceva esențial? Orică formă de despărțire a fiicei de mamă, orice separare a legăturii firești elementare dintre fiică și mamă are, cum ne învăță viața, o duritate și o violență proprie în sine. Ea este un raport. Și totuși, face parte din destinul propriu al femeii, și din structura specific masculină a societății, suportarea acestei durități a desfacerii și separării. Iată ceea ce constituie fundamentul noii unități

de viață a celor ce se iubesc, a căsătoriei și a familiei: introducerea în ordinea unei societăți bazată pe universal masculin. Nu este tocmai acesta lucrul pe care ascultătorul opereii îl înțelege ca fiind motivul propriu zis și dominant în schimbarea accentelor libretului prin care sensul ansamblului se articulează într-un mod perfect unitar?

Există așadar ființa umană, un contrast dat de natură, care se îmbracă în simboluri cosmice, contrastul dintre ordinea spirituală a bărbaților și pericolitatea acestei ordini de către principii elementare al femeiescului exprimat de Sarastro cu o înțelegere superioară. «Femeia se crede a fi mare, speră să ademenească poporul prin amăgiri și să distrugă puternic edificiul al templului nostru. Dar asta nu trebuie să se întîmple!» Cîtă vreme nu se supune cu dragoste bărbatului, femeia este un dușman al comunității bărbătești:

*Să vă feriți de-ale femeii viclenii
E în lîgă prima dintre datorii!*

Cucerirea lui Tamino pentru cerul inițiaților înseamnă victoria în el a principii spiritual bărbătesc. Tinărul acesta vrea să rupă voalul nocturn de pe sine și să privească în sancuarul luminii maxime. Pamina suportă în felul ei o verificare identică și află datorită ei inițierea, pentru că este gata să se jertfească pe sine din dragoste.

*Două inimi care ard de dragoste
Nu pot oamenii să le despartă
Zadarnic ostensen dușmani
Căci zeii înșși o apără.*

Este, așadar, contrastul dintre două lumi, care determină acțiunea: cea femeiască și cea bărbătească, cea elementară și cea spirituală, cea naturală și cea formatoare de stat, care se îmbracă în simboluri cosmice ale unei lumi de reprezentări vechi astro-religioase: simbolul nocturn al lunii (Regina Noapții este reprezentată cu seceră lunii pe cap) și soarele (Sarastro ca reprezentant al luminii zilei poartă cerul solar pe piept).

[...]

Acestea nu sînt interpretări artificiale, ci aici vorbește, chiar dacă într-o formă oarecare artificială și în subsidiar tradițională, o înțelegere care coboară, departe, în epoca primară a genului omeneș și la începuturile sale religioase, și care luminează vraja tainică a unei ordini sociale matrimoniale la marginea tradiției noastre istorice. O dovedește Bachofen, un întîrziat în romantismul german, care a dezvoltat problema dreptului mamei, dîndu-i o semnificație care a dominat întreaga epocă premergătoare antichității — poate exagerînd mult universalitatea acestui principiu ancestral. Nu se poate contesta, însă, că în favoarea acestuia vorbesc suficiente dovezi convingătoare, că a existat adică o astfel de ordine de drept matrimonial, o ordine în care succesiunea la tron și principii persoanei juridice propriu zise a familiei erau reprezentate de femeie, în contrast cu ordinea de drept matrimonială, obîșnuită nouă. Din cîteva ecouri mitologice, culesse de Bachofen, se pot reconstitui trăsăturile unei heterizării preistorice care a creat această ordine de drept primitivă. Nu mai este de fapt nici o îndoaială că face parte din cultura noastră istoric tradițională faptul că astfel de organizații de drept matrimonial au fost, prelungind unde au existat, suprimate de patriarhat.

Nu pretindem că libretul *Flautului fermecat* ar avea vreo legătură cu dovezele unei astfel de ordini preistorice de matriarhat — totuși este vie în el — venită

poate pe calea tradiției istorice a religiei elenistice, implicată în sursa lui Schikaneder — ideea de drept paternal și, prin ea, a lumii antipodice maternale, transfigurată de religia spirituală luministă a ligii brăbățești francmasonice, avînd conștiința veritabil morală a problemei. Să observăm că în Flautul fermecat mama își insistă flica exact ca în legendele vechi influențate de matriarhat, să ucidă pe reprezentantul lumii brăbățești (dacă nu tocmai pe iubit) și că dejucarea victorioasă a loviturii pregătite izbutește nu datorită unei puteri superioare bărbățești, ci datorită superiorității principiului propriu care învinge în Pamina și în Tamino. Sarastro nu cunoaște răzburare.

« Ai să vezi cum mă voi răzbuna pe mama ta. Doresc ca cerul să dăruiască tinărului curaj și stăruință în smerenia lui, atunci vei fi fericită cu el și mama ta se va întoarce rușinată în cetatea ei ».

Nu există altă răzburare. Victoria dragostei, introducerea în lumea inițiaților, reprezintă prin ea însăși prăbușirea lui elementare.

Analiza libretului lui Schikaneder ne-a prezentat dedesubturile cu adevărat importante care se ridică în spatele vrajei legendare a opere. Sensul mai înalt al evenimentelor, pe care Goethe îl va fi sesizat în operă, nu este francmasoneria luată ca atare, ci problema mai generală a moralei umane determinată de spirit. Se pune acum întrebarea, în ce legătură se află continuarea lui Goethe față de sensul acesta al Flautului fermecat, ce anume înțeles propriu pornit din propria sa filință poetică dezvăluie în el.

Interpretarea libretului lui Goethe este însă mult mai dificilă decît a libretului lui Schikaneder, chiar numai pentru faptul că Schikaneder n-a fost un poet autentic, din care cauză elementele aflate la baza opere (sau a surselor) sale sînt redade adesea în formă reflectată, distingîndu-se ca atare pentru un cercetător atent. Libretul lui Goethe este dimpotrivă absolut poetic. Totul este transpus aci în acțiune și mișcare, totul realizat în eveniment, într-o alegorie în sine greu de explicat. Deajuns de semnificativ — tocmai pentru poetul de mai tîrziu al părbii a doua a lui Faust — este și numai faptul că poetul acesta este un proiect pentru o operă. Sugestiv pentru un spectacol de operă al primelor acte, continuete în Faust se pot ușor recunoaște. Dar nu este decît un fragment. Proiectele continuării, păstrate, ne dau doar un cadru aproximativ, iar la sfîrșit trebuie apreciat în mod pozitiv caracterul fragmentar al ansamblului. Goethe însuși a preluat acest fragment ca un întreg în edițiile sale. Ce ne determină să-l considerăm ca un întreg, ca sens al unui întreg?

Acțiunea ne duce la un punct în care din căsătoria lui Tamino cu Pamina se naște un prunc, și, odată cu aceasta, reîncepe lupta dintre Regina Noptii și țara guvernată cu putere regală de Tamino, condus de înțelepciunea lui Sarastro. Odată cu nașterea copilului este atacată ordinea morală a cărei victorie a sîrbătorit-o Flautul fermecat; noul atac este dat de lumea dusmăna a flinței nocturne elementare. Monostatos, maurul renegat de Sarastro, complicele Reginei Noptii, revine pentru a raporta Reginei că el și servitorii săi și-au îndeplinit sarcina primită. Ei trebuiau să răpească copilul, de îndată ce acesta a venit pe lume, o răzburare a Reginei Noptii asupra lui Sarastro și a protejaților acestuia.

*Sculai și-adeuceți slavă,
Tovarăși norocoși,
Triumful spre zeii
ni-l ducem voioși.
La tainică muncă*

*Tiptil am pornit;
Iar marea ei poruncă
În parte-am împlinit.*

Răpirea copilului nu le-a reușit decît pe jumătate — au așezat copilul în clipa cînd s-a născut, cînd vraja nopții răspîndise pretutindeni întunericul și zăpăceala, în scrierul de aur adus cu ei; dar cînd au vrut să se strecoare cu să plece cu el, scrierul devenise atît de greu, încît nu l-au mai putut mișca din loc. Nu le-a mai rămas astfel decît să-l incuie cu o formulă vrăjită, și să dispară. Răzburarea reușise, astfel pe jumătate. Copilul nu este încă răpit, dar vrăjitorul l-a furat părinților — ei nu pot deschide lădiș-cierii, și vraja face în continuare ca nefericiții părinți, cînd se privesc, să fie cuprinși de demență — iar copilul să fie răpit de Parce, dacă părinții vor apuca să-l vadă. Atac merge de departe blestemul Reginei Noptii, realizat de Goethe în mod magistral ca « forță omnipotentă » a întunericului, a tăcerii și a morții, în interiorul « regiunilor sfînte ».

Scena a doua prezintă curtea regală. Tamino a primit între timp domnia. Femeile bocînd poartă scrierul de aur în care se află închis copilul:

*Nu vă opriti nicicînd. Umblați, umblați !
Bărbații înțelepți ne dau povață;
Încredeți-vă-n ei și-i ascultați;
Cît timp umblați, copilul e în viață.*

Tamino se unește cu femeile în bocetele acestora; deplîng nenorocirea în care s-a transformat bucuria nașterii fiului. Pe toți îi unește însă speranța că blestemul va fi înfrînt:

*Curînd îl va salva binecuvîntul
De zeu al lui Sarastro, izbăvindu-l.*

și că va reveni fericirea dorită a unirii copilului cu părinții săi. Scena este de o forță înaltă, minunat se îmbină jalea cu grija și cu încrederea, redată poetic.

Urmează apoi scena dintre Papageno și Papagena. În contrast comic, sînt prezența cei doi, față de părinții nefericiți. În idila lor de basm se pîng că s-a esuat dorința de a avea copii, dar se consolează vesel, cînd li se făgăduiesc că vor avea o variație fermecătoare a scenelor celebre cu Papageno din opera lui Mozart.

Scena a patra ne duce în sanctuarul templului și în viața inițiaților. Imaginii acestui ordin, Goethe îi adaugă o trăsătură nouă, pentru el deosebit de caracteristică: menirea ordinului nu se împlinesc exclusiv prin separarea de lume, prin viața în reclusiune. An de an trebuie ca unul din ordin — indicat de sorți — să umbie prin lume ca pelerin: investigarea lumii intime trebuie completată cu pelerinajul « pe depărtatele cîmpii ale pămîntului ». Numai în felul acesta, ca pelerin, omul învață să cunoască « limba sublimă a naturii, ecoriile omenirii înecate » — o trăsătură care corespunde intru totul lumii lui Wilhelm Meister. Aici pelerinajul este conceput totodată ca o verificare: dacă spiritul pur al ligii s-a impus față de ispitele lumii și s-a păstrat curat. E tocmai momentul, cînd pelerinul revine, se confirmă, la proba cristalului, că a rămas curat și este reprimat în cerc. Alegerea noului pelerin face ca acesta să fie Sarastro însuși. El este silit să se despartă de cercul credincioșilor săi, tocmai în clipa cînd se pornește larași lupta cu regatul nocturn al relei Reginei. Avem deci acum o verificare specială, deoarece patronul înțelept al întregii ligi va lipsi, iar lupta dintre noapte și lumină trebuie să fie dusă fără el.

Urmează două scene nerealizate: un nou atac al Reginei Noptii care face ca scrierul cu copilul, adus în templul soarelui, să se scufunde, în fața ochilor Paminei, în întenericul pământului. Și încă o scenă: din ouă de aur pe care Papageno și Papagena le-au găsit în coliba lor, se nasc trei copii. Sarastro vine la dinșii, le spune câteva cuvinte « Despre educație » și le comunică apoi noua mare nenorocire de la curtea regală. Pentru înșenăirea perechii regale nefelice, trimite pe Papageno cu flautul fermecat la curte.

Scena următoare este iarăși gata realizată și prezintă sosirea lui Papageno la curte. Sînt evidențiate optimismul ușuratic și egoismul găunos al lumii de la curte: cum se consolează curtea cu svonurile despre întocmirea în curind a lui Sarastro (care în realitate abia și-a început lungul pelerinaj) și cu știrile false, după care copilul ar fi fost găsit și în curind totul se va petrece în favoarea lui Sarastro. Cînd află despre ouăle de aur găsite în coliba sa de Papageno, curtenii iacomii de avere îl linguesc, pînă cînd, în fine, spre deceșia lor Papageno le arată ouăle de aur pe care le aduce împreună cu păsările ieșite din ele. Întreaga scenă este o critică adusă vieții de la curte, expusă cu marea pricepere a lui Goethe pentru suflatul omului.

Urmează apoi o scenă deosebit de plăcută, demnă de geniul poetului: perechea regală este coborîtă, prin blestemul magic, într-un somn periodic: cînd se trezește și se privesc unul pe altul, cînd doi se simt cuprinși de furie și de disperare. Papageno cîntă din flaut și, cît timp suflă în el, furia și disperarea încetează. Cei doi văd totul senin și vesel. Din clipa cînd încetează să se audă flautul, revine starea de furie și disperare. Forța implorătoare a sunetelor și încetarea puterii acestora, în clipa cînd lui Papageno i se sfîrșește suflul — lată o scenă de neuitat, potrivită pentru operă, și totodată avînd o semnificație directă, simbolizînd puterea și slăbiciunea încercării de a vrăji prin artă viața.

Urmează, apoi, un mesaj: Proeții au găsit ascunzătoarea unde, amenințat să lîncezească, se află băiatul în scrierul. Scena se transformă într-o încăpere bolită, subterană, în mijlocul căreia stă altarul scufundat cu scrierul, pătît de lei furioși legați cu lanțuri. Intervine un duet tainic, de adînc semnificație, al paznicilor și apoi apar Tamino și Pamina — exact ca în actul final al *Flautului fermecat* — trecînd victorioși prin proba de apă și de foc, ca să-și salveze copilul. Regina Noptii apăsătoare pe paznici să reziste — degeaba, iar cînd încearcă să pună lei să devoreze scrierul, se produce miracolul: copilul se trezește la sunetul vocilor părinților și iese, ca ameștit bun, din lada de aur. Cînd paznicii caută să respingă perechea regală și amenință copilul cu suflulele lor, copilul zboară ca un geniu atară — anticipînd scena lui Euphorion din *Faust. II*.

[...]

Înainte de a ne îndrepta atenția spre acțiunea propriu zisă, va trebui să examinăm în ce măsură este conceput în formă nouă raportul dintre cele două lumi antipodice în poemul lui Goethe și dacă prin aceasta lumii luminii cu întenericul a căpătat un sens schimbat. În adevăr, schema de bază a spiritului luminist, care dă operii o nuanță francmasonă, nu este cea a lui Goethe. Nu avem nici o creștere rectilinie de la noaptea la lumină, de la existența instinctuală primitivă spre ordinea spirituală a înțelepciunii, iar drumul omului nu este prescrist inechivoc de această creștere. Starea de bază umană, lăută în general, pînă și a celor asociați în liga sfîntă în vederea împărțirii lor fericite din lumină, este amenințată. Lupta binelui cu răul este una fără sfîrșit. Pînă și ordinul sfînt — prin pelerinaj — este în înșăși existența sa supus verificării și trebuie să se afirme în lupta cu răul. Vocea întinericului, intruchipată în perechea de paznici dispuși tainic și imobili în groță, o exprimă direct, fiind adică secretul propriu zis al vieții: timpul

Se crapă de zi?
Poate că da.
Se lasă noaptea?
S-a lăsat.
Vremea tace și trece
Dar cum?
Bate oare ceasul?
Pentru noi niciodată.

Urmează acum — văzută din această eternă cunoaștere a timpului, cu neîncetata sa schimbare — adîncul sens al aspirației omului

Ostenții în van pe zare
Voi, acolo sus, de zor.
Omu-aoleargă, dar dispărea-
Fă-și telul mișcător.
În zadar trage să rupă
Valul greu care astupă
Taina vieții lui.

În prima redactare a acestui fragment se spune de-a dreptul « taina zilelor și nopților » — așadar se accentuează secretul alternației dintre zi și noapte, care face ca aspirația spre lumină a omului să devină iluzorie. La fel de inevitabil cum se schimbă între ele ziua și noaptea, este și aspirația omului, care nu vrea să perpească alternația și se încurcă în iluzii. Coexistența aceasta, a contraforțelor nocturne cu « mersul spiritual » al existenței umane, este evident nouă amprentă pusă în libretul lui Goethe pe opoziția gnostic-luministă dintre noapte și lumină.

Ceea ce exprimă prin gura paznicilor nu este necunoscut nici înțeleptului Sarastro. În cuvîntarea de rămas bun pînă la prietenilor săi, el arată că forțele dușmane devin tocmai active. Iar în redactarea originară a acestui pasaj, stearsă mai tîrziu de Goethe, desigur pentru că avea prea mult forma unei reflecții, indicînd prea direct sensul întregului, se spunea: « Noi înșă sîntem supuși soartei și soarta, înțelepciunea eternă înșăși, nu înțîndule transformarea zilei în noapte, a nopții în zi. Permite înșă a determina alternația dintre zile și nopți, acum este momentul în care lumina se ascunde înțelepciunii pentru o clipă, lăsînd forțelor dușmane loc să-și exercite influența. Profitul este al nostru. Cînd noi vom fi verificați ».

Dacă putem găsi, într-adevăr, aici atitudinea fundamentală a lui Goethe, atunci ea ne spune că nici celelalte mai înalte înțelepciuni nu-i este posibil să justifice o lume în care să existe ziua continuă. La fel cum, în mersul naturii, alternația continuă dintre zi și noapte este garantată la fel pentru amîndouă, tot astfel nu poate fi nici viața omului integral scutită de amenințarea elementului « închis în sine înșăși » al întinericului, prin puterea demoniacă a abisului, a tăcerii, a morții. Nu există o lume a spiritului și a binelui care să rămînă în sine înșăși nepriemlică și nemiscată. Verificarea ce li se impune membrilor « ligii sfînte » în libretul lui Goethe, cu ieșirea în lume și păstrarea în sine a purității inimii, nu înseamnă o limitare ocazională sau prevăzătoare a unei fericiri cerești în sine printr-o soartă rea: « Profitul este al nostru. Cînd vom fi verificați ». Suferința și încercarea nu sînt numai zestre indispensabilă a vieții omului — ele îl probează adevărul.

Așa este înșăși forma în care se aplică durerea despărțirii și verificarea prin audit de pelerinaj al inițiatului, adică forma urseite cu semnificație simbolică pentru viața omului în general. Corul care deschide, adînc semnificativ și după modelul

operei lui Mozart, adunarea preoților, justifică întrebarea care scoate alegerea pelerinului, destinat să îndure pelerinajul, din limitele cunoașterii și ale facultății de alegere a omului. Este existența amenințată a omului, care își află expresia potrivită în ritualul ligii:

*Aleagă bărbatii, după ce privesc !
Dar să tot alegă, la ce folosește ?
Cei cuminiți ezită, iar cei buni greșesc,
Astfel suferința lor sporește.
După justă faptă
Și pe cale dreaptă
Fie ca să-alegă nobilul bărbat !
Poarte-ți suferința,
Nu-l a lui voință,
Zarul întimplării-i aruncat !*

Cea mai înaltă înțelepciune, care este una cu destinul, este sortită să determine schimbarea, adică să primească; — « aspirația seacă » abstractă, dimpotrivă, duce de la o iluzie la alta, este adică ea însăși o decădere neînțeleaptă sub puterea răătăcirii și întunericului.

Corespunzător acestei diferite articulații a contrastului cunoscut din opera lui Mozart dintre noapte și lumină, dintre rău și bine, în libretul lui Goethe principiul feminin apare într-o lumină nouă. Regina Noptii, reprezentanta forței adverse, puterea cosmică a ființei elementare întunecate, închisă în sine, nu mai are nici una din trăsăturile dominante în operă a mamei insultate și a femeii lacomă de domnie. Dimpotrivă, avem acum dragostea de mamă reprezentată în Pamina ca vrajă contrară victorioasă. Căci Tamino care îndură încercările la care îl supune Sarastro și preoții, prin respectarea continuă a poruncii ligii, și iubita care îl urmează, trec prin proba de apă și de foc nevătămați, reprezentând în libretul lui Goethe, cum se arată în mod expres, dragostea de mamă care salvează copilul, genul după ce a învins opoziția dușmănoasă a elementelor și forțele contrare nocturne.

[...]

Plecând de la considerentele acestea, să vedem care este sensul întregii acțiuni. Ce înseamnă vrăjirea copilului, purtarea ciudată a siriului de aur încoace și încolo, în fine eliberarea prin dragoste părintească și evadarea copilului sub formă de geniu. Din continuarea acțiunii putem vedea că acest geniu trece în grabă pe lângă părinți, ca o păsărică fugărie, că se oprește la copii și, răpit încă odată, revine în fine, după o dispută finală cu forțele dușmane vieții, victorios și vesel în sinul familiei.

Ce reprezintă toate acestea și ce înțeles au ? Ar fi desigur greșit să declarăm acest basm poetic ca o rece alegorie. Numai ceea ce este poetic aici, adică : nu fabulosul întimplărilor, ci a umanul, așa cum îl întâlnim în aceste întimplări, ne poate fi îndrumător. Mai întâi : ce să însemneze, oare, faptul că, tocmai în clipa nașterii copilului, ființa elementară cu forța ei copleșitoare pătrunde până în « zonele sfinte », că copilul va fi închis într-un siriu de aur ? Părerea mea este că acesta semnifică izolarea vieții noi față de grija prevăzătoare și de speranța pusă de părinți în copil. Fiecare viață nouă este pentru părinți ei o taină închisă încă în elementar. Deși este carnea și sîngele, lor — ea este totuși o altă ființă, proprie, care nu le aparține organic. Iar dacă e necesar — după porunca înțelepților — ca siriul să fie purtat neobosit încoace și încolo, pentru ca copilul să rămână în viață — oare să nu înțelegem prin aceasta că, în pofida izolării și a prevederilor de interdicție,

nu este lipsită de sens grija pentru viața și creșterea ființei noi, că mai degrabă, și contrar acestei izolări de neînțeles, în grija, plină de dragoste și în prevederea, plină de speranță a părinților pentru copil, este dat un element de viață esențial ? și să nu fie oare important tocmai faptul că eliberarea copilului, ieșirea sa din siriul, se produce în clipa cînd aude vocea părinților, la care răspunde cu « primul ton » al său propriu ? Nu este oare tocmai schimbul de voci și comunicarea orală formată prin el, această primă « exteriorizare », o dezvăluire a secretului de viață închis, adormit, care există în copil ? Faptul că se ridică nestingherit deasupra suleților paznicilor și a gurii leilor — sugerează desigur indestructibilitatea de viață închisă de viață, ieșirea prin efort propriu din elementar în propria sa lumină a spiritului. Acest « zbor spiritual » al copilului, zborul său ca geniu, spirit, scăpînd totodată și de părinți, are și acesta un înțeles direct. Noua ființă spirituală, spre care evoluează copilul, intră sub legea vieții noi, proprii, trecînd peste avertismentele și speranțele, înfricoșările, pașaimile și toate prevederile părinților. Fără să vrei, îți vine în minte aici scena lui Euphorion din *Faust II*, unde și acolo, dintr-o unire a Frumuseții și înțelepciunii rezultă o naștere nouă, genul fermeat al lui Euphorion, care înfrumusețează ca o fantasmă, asemeni unei apariții de vis, căsătoria lui Faust cu Elena, a lumii moderne cu cea antică — și o contradicție. Dar față de motivul lui Euphorion de mai tirziu, fixat în alegoria simbolică, scena finală, realizată în acest al doilea *Faust* fermeat, înseamnă cu totul altceva : genul care se înalță aici este deplasat din cercul spiritului părintesc, dar se întoarce în el spre o nouă comunune spirituală. Iar dacă ne putem permite să exprimăm și alte presupuneri privind sensul pănușitei continuării, vom spune că acele versuri frumoase, în care trece după pofta sa « de la un fruct la altul », indică modul în care, încă neînțelec, copilul jucăuș gustă lumea ; și că se asociază copililor pentru a fi scos din mijlocul lor într-o nouă izolare — pînă când la sfîrșit « bine-cuvîntul » de zeu al lui Sarastro, « izbăvindul-l » restabilește ordinea spirituală, elementul moral al familiei. Ar fi oare prea temerară o opinie că vedem, aici, elementul problematic al creșterii omului, al formării omului pentru realizarea căruia se dă lupta între forțele elementare și spirituale prezente în acțiunea acestei opere ?

Goethe nu dădea importanță necesității ca o operă poetică să fie înțeleasă. « Cu cît este mai incomensurabilă și mai grea de înțeles o producție poetică, cu atît mai bine » (lui Eckermann, 6 mai 1827). Cu toate acestea, este vrea interpretului de a deslega complexitatea incomensurabilă a poeziei, în așa fel ca accesibilitatea să se impună și să devină elementelor ce sînt de importanță absolută în poezie. Dar nu ne va veni accesibilă poezia, dect dacă vom urmări micul și prețiosul poem al lui Goethe, ca și opera lui Mozart și libretul lui Schikaneder, pornind de la stimulentele lor creator. Contrastul abstract dintre elementul de viață natural și spiritual, pe care opera lui Mozart l-a transfigurat într-un cîntec de triumf al luminii, se transformă în ambianța poetică a lui Goethe, care dezbate dintre altele al coexistenței continue a forțelor elementare cu forța spirituală de structurare a vieții, punînd mica operă facilă considerată de Schiller, de pildă, ca demnă de disprețuit, între adevăratele valori care cuprind și mărețele și importante opere poetice ale lui Goethe, în special pe *Faust*.

În românește de HORIA STANCA

Lumini și putere în FLAUTUL FERMECAT

Nu comentariile lipsesc în jurul *Flautului fermecat* *. Goethe spunea că el putea îngădui lecturi multiple, procurînd o plăcere simplă mulțimii și oferind tainice comori celor inițiați (...)

Desigur, mitul central este cel al cuplului: parcursul inițiat este în același timp un drum spre cunoaștere și un drum spre iubirea cea mai înaltă. Seria probelor este, în mod simultan, preșul ce trebuie plătit pentru a ajunge la cunoaștere și obstacolul ce trebuie depășit pentru ca dragostea să strălucască cu scîlpîrea ei cea mai veselă. Temă foarte veche, și aptă pentru reînnoiri surprinzătoare: se știe că *Femela fără umbră* (1919) a lui Hofmannsthal și Richard Strauss este o reinterpretare a aceluiași mit, și că această operă se leagă în mod conștient de *Flautul fermecat* și de prelungirea pe care Goethe începuse să i-o adauge.

Dar, alături de această primă semnificație, ce asociază în mod strîns *fericirea și cunoașterea*, se cuvine să practicăm o lectură complementară, care va ridica o nouă problemă, și care va pune în evidență o semnificație relativă la *putere*. Fără îndoială, aceasta este o problemă la care ne angajează preocuparea politică proprie epocii noastre. Cu toate acestea, nu e o chestiune nelegitimă, impusă din afară de un fel de violentă interpretativă. Această problemă de astăzi nu e o problemă anacronică. *Singspiel*-ul lui Schikaneder și Mozart este contemporan cu Revoluția franceză: el pune și rezolvă, în mod figurat, problema autorității și a fundamentului ei. E suficient să ascultăm cu atenție: cuvîntul *putere* e în mod constant pronunțat, într-o strînsă legătură cu cuvintele ce exprimă dragostea, fericirea, cunoașterea (...)

Conflictul major, unicul conflict, este cel care-l opune pe Regina. Noptii și pe Sarastro, mare preot al Împereclului și al principiului solar. De acest conflict depinde tot restul: mai întîi, fericirea cuplului Tamino-Pamina; în al doilea rînd, soarta lui Papageno, ce așteaptă cu nerăbdare o soție. Trei cupluri deci, la nivele de realitate distincte, evoluează sub ochii noștri (...)

Voi recurge aici la un artificiu. Voi examina problema puterii pentru fiecare dintre cele trei cupluri, în mod succesiv (...)

Să începem deci cu Papageno — rolul pe care și-l rezervase Schikaneder, libretistul. Prezența sa e cea a energiei vizale spontane, dar fruste: este partea din om care nu va ajunge la înfișare. Dar, datorită lui Papageno, bufonia vine să destindă desfășurarea alogiei grave; datorită lui, scenele caraghioase iau locul momentelor

patetice. Această alternanță rapidă a atmosferelor îi placea lui Goethe, care a urmărit în mod deliberat aceleași efecte, în schița a ceea ce ar fi trebuit să fie o continuare a *Flautului fermecat* (...)

Prinzător de păsări, guraliv ca o pasăre, chiar dacă un lacăt îi închide gura, purtînd nume de pasăre, om al naturii (*Naturreich*), încapabil să-și ascundă lașitatea, lăcomia, pofta de femei, Papageno lasă imediat să se ghicească *sensul* personalului său. El este, în toate, omul dorinței spontane, al instinctului, al gîndirii reduse și ingenue. El tine mult să *treacă drept* învingătorul șarpeului, și lăsa să i se atribuie o *putere* pe care nu o are. El rîvnește zadarnic la simpla putere fizică.

Putem vorbi, așadar, de *putere* în legătură cu el? Se cuvine, poate, aici să ne definim mai bine termenii. Să rezervăm cuvîntul *putere* pentru *autoritatea efecăce care impune o ordine*. Puterea produce, de bună voie sau cu sila, în mod just sau injust, o subordonare. Să numim, în schimb, *forță* sau *potență* simpla facultate pe care o are un individ de a se manifesta conform energiei sale proprii; această *forță*, această *putință* pot rămîne limitate la ele însele, fără a căuta să supună alții indivizi. Desigur, fiecare ființă care-și simte *forța* este ispitită să facă din ea o *sursă de putere* — organizînd o lume docilă față de voința sa.

Papageno nu domnește de fapt decît asupra coliviei cu păsări pe care o poartă în spate. Puterea lui este deci derizorie; și e o *putere* nevinovată-crudă: a celui care închide animalele. Există totuși în el o *forță* irepresibilă, care e cea a vieții elementare cu bucuriile ei simple, deznădejdele ei fugare, sănătatea ei nedezmințită. (Mozart, pe patul său de moarte, cerea să i se cînte arile lui Papageno, care sînt însă cîldura vieții). Această lipsă de *putere* trăinică, această *forță* spontană se rezumă într-un concept simplu: *imediatețea*. În operele din secolul al XVIII-lea, acest tip de imediatețe a și fost reprezentat de foarte multe ori: este sălbaticul cel bun sau Arlecchinul (și omologii săi, precum Kasperl). Papageno, omul papagal, este deopotrivă sălbaticul bun și Kasperl, la care se adaugă (dacă vrem să aplicăm, împreună cu Chailley, codul alchimic personajelor *Flautului fermecat*) strînsa lui afinitate cu unul dintre cele patru elemente — Aerul (...)

O ultimă remarcă asupra lui Papageno, pentru a arăta în ce măsură este el conform tipului tradițional al bufonului de teatru. Acesta din urmă, fără a avea o *legătură* directă cu intrigă, intervine în ea în calitate de auxiliar sau de piodică: intervențiile sale intempestive joacă uneori un rol providențial; bufonul este, fără stîră lui, un mîntuitor sau un salvator. Tocmai așa este Papageno. Trimis ca un cercetător și mesager de către Tamino, păsărarul survine tocmai la timp, în două rînduri, ca s-o salveze pe Pamina de brutalitatea întînecutului și violentului Monostatos. Pe deasupra, Papageno e cel care-i dezvăluie Paminei dragostea lui Tamino, înainte ca acesta să se fi arătat. Cuvîntul lui Papageno joacă pentru eroină rolul pe care portretul Paminei îl jucase pentru erou: el enunță un obiect al iubirii, iar în același timp face să i se simtă absența. Dacă Papageno e lipsit de *putere* directă, inocența, vesella lui — escortată de fluiet și *Glockenspiel* — se preschimbă într-o *putere* indirectă: Papageno va face să se învîrte roata destinului, fără s-o știe.

Să mai urmărim o treaptă. Să trecem la nivelul cuplului Tamino-Pamina. Aventura lor ne va dezvălui, de data aceasta, condițiile unei ascensiuni la *putere*. Tamino este fiu de prinț. La începutul operei, îl urmărește un monstru. E pe punctul de a pieri, chemă în ajutor.

Cade leșinat¹, iar din acest neant provizoriu, renaște la viață fără să știe nici unde se află, nici de cine a fost salvat. El se găsește într-o situație de slăbiciune,

¹ După Chailley, op.cit. p. 135, leșinul simbolizează moartea față de sine, care precede probele inițiatice.

* Textul unei conferințe pronunțate la Întîlnirile Internaționale de la Geneva, la 4 octombrie 1977. Se vor citi: Siegfried Moranz, *Die Zauberflöte*, München-Köln, 1952; J. și B. Massin, *Mozart*, Paris, 1959; A. Rosenberg, *Die Zauberflöte*, München, 1964; J. Chailley, *La Flûte enchantée*, opéra maçonique, Paris, 1968.

de dependență — în străfundurile erorii, ale iluziei, ale credulității. Puterea se află la capătul unui drum ce-și are obârșia în tenebre.

Tamino va suporta probele inițiate în calitate de om, nu de fiu de rege. Tema egalității e pusă în evidență în mod insistent de către libret. Însă, pe de altă parte, Sarastro îl vestește pe Tamino că viitorul său, dacă înfruntă victorios încercarea, va fi să domnească în calitate de principe înțelept, « *als ein weiser Prinz zu regieren* », Ucenicia umanității integrale nu se deosebește de pregătirea ce conduc la exercitarea celei mai bune puteri posibile, a puterii delictului legitime. Anumite puneri în scenă — mă gândesc la aceea a lui Bergman — nu ezită să arate această luare a puterii — această ajungere justificată la putere — în scena ultimă. Făcându-l să dispară pe Sarastro, contrastul devine cît se poate de mare între neputința inițială și atotputernicia finală a lui Tamino. În plus, această parvenire la putere face corp comun cu împlinirea iubirii cuplului, în deplină maturitate spirituală, victorios asupra umbrei, tăcerii, neînțelegerii. Cea mai înaltă sinteză a iubirii coincide astfel cu dobîndirea cunoașterii și a puterii. Toate fetele rîvnite sînt contopite într-un singur bloc luminos — cumal al tuturor fantasmelor juvenile (...)

Atunci cînd virtutea eî dreptate

Răspîndesc gloria pe acest nobil drum,

Pămîntul e-un regat ceresc

Iar muritorii precum zeii sînt.

Atunci cînd Singspiel-ul se încheie glorios, măsurăm distanța străbătută din momentul inițial al dezordinii. Drumul parcurs revelează funcția iubirii în formarea identității personale. Căci ceea ce l-a pus pe Tamino pe drumul căutării sale este la început trezirea dorinței de dragoste, la vederea portretului Paminei, pe care i l-a transmis Regina Noptii. Tamino a gata să înfrunte totul pentru a se alătura flinței al cărei chip l-a sedus. El nu are decît un țel: s-o elibereze de Sarastro, denunțat de Regină ca fiind un tiran. Cea dintîi forță care-l atrage pe Tamino în aventură este de natură pulsională. Schikaneder folosește de două sau trei ori cuvîntul *Trieb* (impuls), despre care se știe cum va fi utilizat de Freud. Însă nu forțăm interpretarea flautului fermecat dacă recurgem la o altă noțiune freudiană și spunem că inițierea lui Tamino constă în întregime în *sublimarea* acestei prime dorințe ivite. În cursul călătoriei, eroul își va schimba țelul, va ține mai sus, fără să renunțe, prin aceasta, la primul obiect al dorinței sale, care devine ceea ce psihanalizii numesc un « beneficiu secundar »: « Cunoașterea înțelepciunii să fie biruința mea, iar dulcea Pamina să-mi fie răsplata »¹. Posesiunea amoroasă înțeacează astfel să fie aspirația imediată. Tamino consimte s-o omine. El acceptă ca riscul morții și constrîngerea tăcerii să se interpuacă între el și cea pe care o iubeste. Cu prețul îndepărtării ei al durerii, el va obține prezența îndoită: în felul acesta, renunțarea (pe care Papageno o ignoră) deschide dimensiunea viitorului. Trebuie să-ți împui cea mai grea frustrare, pentru a face dovada unei forțe lăuntrice și a intra în posesia unei puteri al cărei efect se întinde foarte departe de cercul strîmt al satisfacțiilor imediate. Dragostea lui Tamino și a Paminei are de acum înainte un trecut și un viitor: ea a depășit dezamădrea și moartea, nimic n-o mai poate amenința.

Ruptura momentană (a cărei obligație Tamino o suportă în mod conștient, în speranța unei compensații viitoare) e trăită în schimb de Pamina ca o catastrofă de neînțeles. Pateticul eroinei este legat de îndrăgirea unei sorți persecutoare, care face din ea, înaintea deznădămintului glorios, o victimă asupra căreia toate nenorocirile se abat, fără să se înțeleagă nimic din ele. Ea a pierdut un părinte iubit

— personaj misterios, a cărui memorie o păstrează; a fost răpită mamei sale, acea *sternflamme Königin* pe care continuă s-o creadă iubitoare; e captiva unui puternic necunoscut — Sarastro — care nu l-a adus la cunoștință intențiile sale binevoitoare; trebuie să suporte atacurile brutale ale lui Monastatos; Tamino, de care se crede iubită, tace, apoi îi spune un ultim adio; va încera să se sinucidă; cel trel tineri îi opresc gestul în ultimul moment. Frustrarea este aici masivă, necontenită, reiterată. Domnește o atmosferă de roman negru sau de imaginație sadică în jurul Paminei; fica luminosă a unei mame foarte sumbre, ea e sora martirizatei femei adormite ale lui Füssli, a tuturor piapîndelor creaturi sechestrate cu cruzime în subterane gotice ori închisori inchiizitoriale, pe care le inventează sau reinventează romanele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Acest patetic al captivității a prilejuit un tip particular de operă lirică — opera « de salvare » (*Rettsungsoper*), dintre care una din cele dintîi (a lui Berton) se intitulază *Les Rigueurs du Cloître* (*Asprimile vieții de mînistru*), iar una din ultimele va fi *Fidelio*. Deja Constanța, în *Răpirea din serai*, cunoștea acest destin de captivă, iar soarta ei invita la reflecție asupra abuzului de putere (...)

Însă dragostea nu e singura putere călăuzitoare. Flautul fermecat ocrotește, în acest moment, cuplul și deschide calea. Verbul *leiten*, al cărui subiect era iubirea, *die Liebe*, e repetat, și primește de data aceasta ca subiect flautul; Pamina cîntă:

Nun komm und spiel die Flöte an

Sie leite uns auf grauser Bahn¹.

Vino (Tamino) și cîntă din flaut

Să ne conducă pe groaznicul drum

Apoi, amîndoi:

Wir wandeln durch des Tones Macht

Froh durch des Todes düstre Nacht!²

Prin puterea muzicii pășim,

Volagi, prin întunecoasa noapte a morții!

Tocmai în acest moment, de altfel, aflăm prin vocea Paminei originea flautului încredințat lui Tamino de Regina Noptii. « Tatăl meu l-a cioplit, într-un ceas de vrajă, din străfundul inimii unui stejar milenar ». Am fi tentați, în spiritul psihologiei contemporane, să considerăm flautul fermecat drept emblema tatălui arhaic, acordîndu-i conștientă și protecția noului cuplu: forța cucerită își are obârșia într-un trecut ancestral, deplin binefăcător. Însă această lectură psihanalitică a simbolului ar omite esențialul, dacă am uita interpretarea ce sărea în ochii (sau în urechile) contemporanilor lui Mozart: flautul înseamnă armonie: nu numai armonia cuplului, ci, într-un mod cu mult mai fundamental, *armonia lumii*. Tocmai armonia este principiul ordinator fundamental, deci puterea prin excelență. Prin armonie poate deveni haosul o ordine. Jean-Philippe Rameau, în scrierile sale teoretice, n-a conțenit să repete că « legea de generație armonică » produsă de vibrația corpului sonor, era *toina* fundamentală a cosmosului, din care derivau proporțiile geometrice, optice, morale. Masonii generalizează această idee. Magnetizatorul Mesmer o extinde la medicină. Magnetismul animal este, după el, un fluid universal, acționînd ritmic în univers și în trupurile noastre. Tratatamentul magnetic pretinde să restabi-

¹ Actul II, scena 28.

² Actul II, scena 28.

• Ioid.

• Ioid.

¹ Actul II, scena 28

vească, între corp și lume, acordul favorabil. Pentru anumiți mesmerieni convingi, sănătatea individului nu e de conceput fără armonia corpului social în întregul său, (Trebuie, oare, să reamintim că Mozart l-a cunoscut pe Mesmer? Că Bastien și Bastienne răspundea unei comenzi a lui Mesmer? Că *magnetul mesmeric* este un accesoriu comic în *Così fan tutte*, folosit de Despina pentru a-i vindeca pe albanezi de otrăvire lor simulată? Cu mai multă seriozitate, că efectul vrăjitor al flautului lui Tamino asupra animalelor, la sfârșitul scenei 15 din actul I, se explică prin aminarea lui Orfeu? . . .) Flautul și puterea muzicii sînt rezervate pentru ultima încercare, cea mai grea dintre toate. Așadar, în măsura în care armonia reprezintă legea lumii și regula morală, instrumentul la care cîntă Tamino nu e un simplu mijloc la dispoziția sa. El este *puterea înșiși* — o putere blindă, lipsită de violență — căreia Tamino nu-i este decît ofițantul, și de care se lasă călăuzit. Ceea ce reprezintă proba ultimă nu e numai triumful iubirii; este triumful muzicii și al muzicianului.

Dacă aș fi constrîns la vreo coerență filosofică, m-aș simți foarte stînjinit. Tocmai am spus că puterea superioară, care se impune și triumfă, era aceea a armoniei, simbolizată de flaut; și e vorba atunci de o putere *impersonală*, deservită de o persoană — putere net deosebită, totuși, de persoana care o deservește. Însă spusem mai înainte că forța suflătoare, forța refuzului opus dorinței imediate, forța care asumă și interiorizează riscul morții — se preschimbă în putere, adică în atitudine dă de a impune o ordine altor ființe, după ce a început prin a și-o impune singei; iar în acest caz, puterea e legată de o persoană, ea își are sursa în conștiința individuală «virtuoasă», care s-a arătat capabilă de a se nega pe sine și de a depăși cele mai dure încercări. Nu avem aici, cu privire la sursă, sau punctul de ancorare al puterii, două propoziții contradictorii? Or, trebuie să recunoaștem că visul (sau utopia) gândirii Luminilor este de a împăca cele două propoziții aparent contradictorii. Și acest lucru nu e niciăieri mai bine pus în evidență decît în personajul lui Sarastro.

Unde este autoritatea? Unde este puterea? Două răspunsuri sînt posibile. Unul, liniștor, este că puterea aparține zeilor — Isis și Osiris — și ordinii stele; sursa autorității este printre marile entități eterne și impersonale: lumină, înțelepciune, virtute, dragoste, armonie etc. Ca să se exercite printre oameni, legea transcendentă are nevoie de un interpret, și numai ființele ireproșabile pot exercita această funcție: Sarastro nu e decît un ofițant. Însă această teorie ar se vrea degeaba *rațională* (spre deosebire de cea care se reclamă de la o «revelație»); poate ea, oare, să scape de bănuiala pe care gîndirea Luminilor n-a încetat s-o ridice împotriva puterii regilor și a preoților? Și iată răspunsul mai puțin liniștor, eretic, fără nici o îndoială, față de intențiile libretului *Flautul fermecat*: cel care se dă drept interpretul unei puteri universale și impersonale nu caută decît să facă respectabile și intangibile niște decizii emanînd din voința sa personală și dictate doar de Interesul său. Voi spune în mod sumar: gîndirea Luminilor se revoltă contra exercitării arbitrară a puterii, așa cum este ea deținută de monarhi absoluți; ea înțelege să transfere această putere unui principiu impersonal și universal (lege naturală, rațiune, voință generală, popor etc.). Supunerea tuturor faptelor de o aceeași lege impersonală constituie definiția înșăși a egalității; dar atunci se va pune problema celui sau celor care vor pretinde că sînt interpreții calificați al principiului universal. Critica tradițională a Luminilor împotriva imposturii preoților se poate întoarce a *fortiori* contra lui Robespierre, atunci cînd el se dă drept primul ofițant al cultului Ființei supreme. . . . Să revenim însă la descrierea puterii lui Sarastro.

Sarastro (al cărui nume, se știe, îl imită pe cel al lui Zoroastru, sau Zarathustra) nu e rege, ci mare preot. El n-are deasupra lui decît zeii și legile lor, al căror

interpret este. În celebra arie în *diesen heiligen Hallen*, «sub aceste bolți sacre», prima afirmație a lui Sarastro este că aici nu se cunoaște răzbușnarea — *Kennt man die Rache nicht?*¹ Or, răzbușnarea este tocmai expresia voinței personale. Inițiatul a renunțat la această voință (această pasiune) pentru a nu mai fi decît servitorul unei legi milostive și dezinteresate. (Adversarii: Regina Noptii, Monostatos nu cunosc, în co-i privește, decît patima egoistă: gelozie, ciudă, dorință de a ucide, răzbușnare). (. . .)

Pedagog omniscent, ca și divin, a cărui mină ascunsă conduce întreaga acțiune, Sarastro aparține unei familii de personaje în care gîndirea Luminilor, de la *Télémaque* al lui Fénelon încoace, și-a proiectat visul unei înțelepciuni eficace, capabilă să-l conducă pe oameni către cunoaștere și fericire. Astăzi, fără respect, unii se întrebă: aceste personaje binefăcătoare nu sînt, oare, niște «personalități autoritare»? În felul lor de a promite tinerilor puterea, ca recompensă a refuzării sau a frustrării, nu sînt ei, oare, în ciuda întregii lor bunăvoințe, niște manipulatori? (Folosesc aici dinadins termenii vocabularului la modă, care e o mitologie a dorinței și visului, și care consideră drept opresivă orice constrîngere rațională).

Figura lui Sarastro culminează, totuși, la nivelul simbolic. Conflictul lui cu Regina Noptii este conflictul dintre lumină și întuneric; în al doilea rînd, e și conflictul dintre masculinitate și feminitate. Regina Noptii este personajul cel mai greu de interpretat. Ce reprezintă ea? Biserica catolică și, mai general, puterile politice ostile francmasoneriei? Lojile feminine, rivale ale lojilor masculine? ² Spiritul răului! — Nu voi propune aici o interpretare nouă. Accept, fără a căuta să văd mai departe, imaginea literară a unei puteri cosmice — noaptea înstelată, cu nesfîrșitele ei bogății scînteietoare. Accept și să văd în ea pe mama rea (mama «cu sin acid») care, pentru a-și recuceri puterea, e gata să-și sacrifice fiica și s-o dea pe mîna ticălosului Monostatos. Unul dintre atributele simbolice ale Noptii este *văliu*. Nu numai doamnelor care o slujesc sînt acoperite cu văluri, ci și mijlocul prin care Regina Noptii încearcă să-și recucerească puterea este activitatea *Invăluitor*. Ea îl calmă și pe Sarastro și pe cel inițiat; ea face să se creadă că sînt niște impostori fălarnici și niște monștri. Prima dintre încercările victorioase ale lui Tamino și Paminei constă în a ridica acest văl de minciună, carei-față mai înțel să nu cunoască adevărul chip, omensic și prietenos, al adevăratului înțelepciunii. După ce vălul a fost străpuns, mai rămîne întreaga serie de obstacole interpușe înaintea unui adevăr ce se sustrage apropiilor directe. . . . Figura Reginei, presupusă mai înțel ca fiind proptică, apoi recunoscută ca ostilă, determină tensiunea dramatică; ea ajută, apoi pune piedici; în felul acesta se înmulțesc iluziile, greșelile, obstacolele, care lungesc călătoria inițiatului și sporesc valoarea triumfului ultim.

Victoria nu e glorioasă decît împotriva unei forțe adverse, suficient de puternică. Era important, așadar, să nu se reveleze prea devreme inferioritatea «originară» a reginei, și cel mai bun mijloc de a n-o arăta învinșă dinainte era să se facă din ea o putere provizoriu generoasă și binefăcătoare. În prima parte a operei.

Feminitatea, pomegă în persoana Reginei, își găsește revanșa în fiica ei, Pamina, cu condiția supunerii la legea inițiată, care e o lege masculină³. Femeia va fi întîmpinată în persoana Paminei, și respinsă în prăpastie în persoana Reginei și a ajutoarelor sale. Reconcilierea se produce pentru tîrîra pereche: însă văduva tenebroasă, vrăjitoarea, vrăjitoarea cu vocalize sublime dispare, pare-se, pentru totdeauna. Regina, Monostatos și doamnelor acoperite de văluri nu vor fi servit decît

¹ Actul II, scena 12.

² Este teza apărută de Jacques Chailley.

³ Este punctul asupra căruia vor insista cei mai mulți dintre comentatorii, și înosebi J. Chailley.

pentru a accentua triumful lui Sarastro: putem urmări, pe un fond de întineric, urcușul zilei, însă atunci când soarele strălucește, noaptea se risipește. Să traducem acest fapt în termeni morali și politici: trebuie să inventezi un principiu negativ destul de energetic pentru a explica de ce lumina dreptății nu e instalată dintr-o dată în toate inimile. De vreme ce lumea omenească nu e încă luminoasă, înseamnă că Prințul Tenebrelor se opune (aici, e vorba de o prînțesă a tenebrelor, dar e cam același lucru). Orice eschatologie, orice utopie trebuie să inventeze chipul unui adversar, pentru a-l imputa înfrizării fericirii universale. Orice utopie este deci manicheistă. Or, manicheismul derivă dintr-un « zoroastrism ». Numele lui Sarastro este, în cazul de față, de o perfectă justețe.

Acordurile unui imn luminos în mi bemol, tonalitatea scumpă masonilor, umplu spațiul la sfîrșitul *Flautului fermecat*. Este *parousia*, sfîrșitul timpurilor. Ne putem, oare, imagina că *Flautul fermecat* să albă o urmare? Totuși, la acest lucru visează Goethe, care ar vrea să compună, pentru alți muzicieni, o operă analogă. Cum va proceda?

Dacă observăm, în jurul lui 1789, operele altor de numeroase care încearcă să impună imaginea luminii triumfătoare, a limpezimii victorioase în lupta sa împotriva întinericului, ne apare faptul că la marii artiști, umbra nu se lasă niciodată complet expulzată; ea revine la asalt, într-un fel sau altul. Mozart și Schikeneder știau acest lucru, de vreme ce fac din tenebrosul Monostatos un servitor al lui Sarastro (unii ar spune astăzi, cu un termen împrumutat lui Jung: *umbra* lui Sarastro). Tot așa, pe scena politică, Revoluția franceză se gîndește mai înțel ca fiind marea auroră a neamului omenească; apoi, ea se lasă invadată de bănuială, de obsesia dușmanului interior, de teroare. (Saint-Just: « Telui nostru este de a stabili o ordine a lucrurilor, încît să se stabilească o pantă universală spre bine; astfel încît facțiunile să se afle dintr-o dată lansate pe eșafod »¹...).

Tocmai la această lege a *întoarcerii umbrei* recurge Goethe, în fragmentul pe care îl compune pentru a continua *Singspiel*-ul lui Mozart. Asistăm, mai înțel, la un aparent triumf al Noptii. Monostatos, la ordinul Reginei, s-a strecurat în palatul regal al lui Tamino; el a pus stăpînire pe copilul pe care Pamina tocmai îl născuse și, neputînd să-l ia cu el, l-a închis într-un sicriu de aur, sigilat cu pecetea Reginei Noptii. Regele și Pamina sînt cuprinși de dezădănire; ei își poartă dolul separat. Pentru ca copilul său, trebuie să părăsească puterea; soarta îl desemnează să săvîrșescă printr-o oameni — în afara Incintei prea ocrotite a Templului — un an de pelerinaj. El e primit în coliba lui Papageno și a Papagenei, care au rămas fără copii, și care deplîng sterilitatea unirii lor. Sarastro va produce copii în ouă de struț: triumf al unei științe neliniștitoare. Ultima scenă compusă — care nu e o concluzie — ne transportă într-un sanctuar și ne face să asistăm la deschiderea sicriului. Copilul a rămas viu. Goethe îl numește Genius. Dar acest geniu își ia zborul în văzduh. Multe dintre temele din *Al doilea Faust* — homunculus și zborul lui Euphorion — sînt prefigurate aici. Nu se știe cu certitudine cum și-ar fi terminat Goethe piesa. Imaginile care ne rămîn sînt mișcări centrifuge: Sarastro se îndepărtează de templu; copilul eliberat din închisoarea lui nocturnă se ridică în înalt și scapă vederii noastre. *Flautul fermecat* se încheie într-o mișcare minunată de convergență, într-un centru luminos, ca și cum lumea urma să ajungă în sfîrșit la adevărul său imuabil. Fragmentul lui Goethe repune totul în discuție; el reia aceleași

personaje mitice, același conflict dintre lumină și întineric, pentru a face din ele un fragment enigmatic, în care se exprimă aspectul problematic, rătăcitor, nocturn, al lumii moderne ce începea. Întrebările e puse rămîn fără răspuns. Geniul (*Genius*) poate fi, oare, un locutor al acestui pămînt? Poate, oare, înțeleptul să-și păstreze puterea? Atunci cînd « maestrul de înțelepciune » acceptă rătăcirea și pelerinajul, asistăm la răsturnarea completă a certitudinii enunțate în aria mozartiană a lui Sarastro. Corul cîntă, după plecarea maestrului:

*Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
in voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
ist nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht*¹.

« Niciînd adevărul/ N-o să mai fie/ Rostit sub cerul/ Cu geană tîrzie. / Menirea ta naltă / Acum s-a mplinit. / Dar noaptea adîncă / Pe noi ne-a-nvelit ».

În epoca noastră de exil al adevărului, simțim că acest cor îndurerat vorbește cu vocea noastră. Și acesta e motivul pentru care se poate întîmpla ca ochii noștri să se umple de lacrimi, atunci cînd Mozart cîntă iminența aurorii — acest *bald*, acest *cîrind* ce n-a avut loc pentru veacul nostru: *Die düstre Nacht verschleucht der Glanz der Sonne, / Bald führt der edle Jüngling neues Leben...* « Splendoarea soarelui alungă noaptea întunecoasă. Cînd nobilul tînr va cunoaște viața cea nouă ». Noi așteptăm încă viața cea nouă.

În românește de ION POP

¹ Rapport relatif aux personnes incarcées, 8 Ventôse, an 2.

¹ Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. VII, *Singspiele*, p. 310—311. Se va citi, despre *Singspiele* de Goethe, frumosul studiu al lui Hugo von Hofmannsthal, în *Gesammelte Werke*, Prosa IV, S. Fischer, 1955, p. 174—181.

Simboluri în «Flautul Fermeat»

(...) Dincolo de filiațiile istorice însă, Goethe era conștient că ceea ce îl face mare și unic pe artist izvorăște numai din el însuși. Întreba cu pretenție umire care sint magistri cărora Rafael, Michelangelo, Haydn, Mozart și numeroși alți maeștri au trebuit să le poarte recunoștință pentru nemuritorile lor opere. Mai trăiește adăugă la șirul de celebrități numele lui Shakespeare. Astfel poetul îl înălța pe cel cu care stătuze față în față pînă la stafe. Se ridica împotriva prezelorilor susținători ai cheziei ce și-o oferă tradiția, arătînd că muzica, mai mult ca oricare altă artă, este un dar înăscut, capabil să se manifeste de timpuriu tocmai fiindcă nu reclamă vreo experiență de viață. Pe Mozart ar fi vrut chiar să-l știe înțeles ca pe un miracol inexplicabil al divinității. Vrerea umană și puterile-i limitate n-ar fi putut produce nimic comparabil, susținea el. Dimpotrivă, geniul este o forță productivă ce zămislește fapte vrednice de-a se arăta în fața divinității și a naturii și care tocmai din această cauză își află o succesiune și o durată. Astfel divinitatea a nutrit intenția să se folosească de lumea neșlefuită ca de o pepinieră pentru o lume a spiritelor. Ea trăiește în naturile superioare pentru a le cultiva pe cele inferioare. O atare forță creatoare a atribuit Goethe tuturor operelor lui Mozart.

În plus, muzicianul mort atît de timpuriu, a devenit pentru el pilda unui destin extraordinar. Cu patru ani înainte de moarte, timp de cîteva clipe înegurate, Goethe crede a ști că opera sa nu poate deveni un bun al tuturor. Mozart este el oare popular? Dar Rafael? se consolează el. Își explică legea existenței celor alfeți, dar mai ales înfrîngerea celor ce se străduiesc, gîndind — fiind ce nu-l poate alunga — că demoni, că s-a tachineză omeneia și ca s-o ducă de noi, îl înfîșează uneori figuri răzlete, care sint atît de atrăgătoare încît oricine tinde să ajungă la ele, dar și atît de mari încît nu le va atinge.

Pe acest fundal trebuie înțeleasă și genala misiune a lui Mozart. Mozart a murit în cel de-al treizeci și șaselea an al vieții. Rafael aproape la aceeași vîrstă, Byron puțin mai tîrziu, ne spune poetul. Astfel, la mijlocul vieții unui om intervine o cotitură; omul trebuie distrus din nou! Aceasta atunci cînd și-a dus misiunea la bun sfîrșit. El cade în mrejele forțelor extraumane. (...)

Simbolistica «Flautului fermeat» se concentrează în jurul scrierului luminat din interior, care este purtat dincolo de pragurile acestei lumi dezbinată, dispîrînd. Reluînd scena în registru vesel, avîndu-i ca protagoniști pe Papageno și Papagena, în locul scrierului nu se înfîțișează ouă mari și frumoase care sint luate de curteni drept bulgări de aur și argint. Ouale încep să se umfle, doi băieți și o fată apar din dragăstăul cuib, așa cum din racla strălucitoare se înalță geniul. Magnificul copil, gîuit de umbre sub pecetea lor, trăiește atita timp cît corul femeilor poartă cutia sub oblăduirea sa.

Simbolul sarcografului luminos își are locul în opera lui Goethe alături de nenumărate variante: tainice besacele, lădăie, cufere și sipete. Întotdeauna sensul acțiunii

se îndreaptă spre taina ascunsă și îndepărtată. Soarta și fatalitatea, dar și tributul unei epoci, generale sau personale, de crepuscul al fericirii sint nemijlocit legate de ceea ce se află închis. În fapt însă, conținutul enigmaticului cufăr, ce adăpostește binecuvîntare și viitoare împliniri, interesează mai puțin decît strădănițele pe care el le implică. Astfel, cufărul poate să rămînă închis; el poate să se ferece în fața privirilor indiscrete; cheile se pot pierde sau răzîmă. Spargerea sau renunțarea la el sint nelegiuiri la fel de mari, sortice eșecului. Întotdeauna sipetul rămîne ultimul țel al unei năzuințe înalte; întotdeauna el împarte viață sau moarte; întotdeauna adăpostește un miracol fericitor, adînc ascunsul, ce răsplătește strădănițele unei întregi existențe.

În acest sens, «Fila naturală», «Afinitățile electice», «Pandora», «Ani de drumetie», fragmentul dedicat «Flautului fermeat» și Partea a II-a din «Faust» își încrucșează semnificațiile și se intrapîtrînd în plan spiritual. Undeva, sipetul adăpostește acel somn ce, asociat fînd elementelor și băii lor purificatoare, urmează să fie azvîrlit ca un învelis, hotărînd ascensiunea sororii. Așa de pildă, drumul lui Faust spre Elena duce printr-un somn adînc și odihnitor. Depărtarea sa tîmăduitoare cheamă precum saltul în elementele creației artistice înălțătoare. Este vorba însă de treceri de frontiere periculoase; somnul și uitarea înseamnă stingere tocmai fiindcă ele aduc renaștere, iar efectul lor se află întotdeauna în cumpănă unei desăfurări tragice. În perspectiva unor astfel de considerații, tînărul Goethe, dornic la fel nouăsprezece ani ai săi să cucerească treapta libertății de creație, se simțea precum prințul Biribinckern după o baie de foc: vedea în alt chip și mai mult ca înainte. Dispariția transfigurează trupul aflat în pragul morții. O viață nouă presupune uitarea de sine, dulcea ne-putere, stingerea completă; înălțimi tot mai luminoase și mai fără de patimă se câștigă cu prețul renunțării la sine. Deoarece muzica înalță, Goethe a conceput, pe baza experiențelor cu «Flautul fermeat», mari părți din «Faust II» ca pe o operă.

La fel ca și sipetul, vîlurile, măștile, drapajele însoțesc și ele invazia neprevăzută. Vîlului i se asociază revelația, pecetea tainei, eliberarea. Pretutindeni se produce cotitura spre sferele înalte, victoria vieții asupra ei însăși. Pe pămînt, păstrarea tainei este o datorie. Euforion exclamă: *Rochia albă nu mi-o dezbrăcîți*, iar Euforion, *Lăsați-mi hainele! I sint ale mele!* Cel ce își scoate vîlul, dispare în înălțimi, asprînd la puritatea nemască, sparge sticla originii sale materiale.

Pe acest fundal trebuie văzut și geniul din fragmentul «Flautul fermeat» care, odihnindu-se în cufărul pînut ascuns în grote scufundate, nu poate fi eliberat decît de cel ce-au știut să-l croiască drum prin foc și apă. Toți se transfigurează în apropierea morții; Pamina și Tamino pentru a triumfa asupra forțelor de jos, copilul pentru a deveni geniu, Faust pentru o dragoste creatoare, iar cîntărețul din harpă al «Anilor de drumetie» pentru pură inactivitate. Așa cum geniul dispare înălțîndu-se, în apoteoză finală Mignon este văzută înaripată. Euforion se arată în dans, și chiar Mignon apare într-o primă versiune a lui «Wilhelm Meister» escaladînd scări și acoperișuri, căutînd mereu noi înălțimi. Măștile și focul fînd elemente ale zborului spre înălțimi, forța spirituală suprapămînteană se depărtează dănuînd și rotîndu-se într-o descăsușare miraculoasă din lumea înblînzită spre sferele valabile. În starea de elevație spirituală, greutățile cad, așa cum sfăclărie, izbucnînd mistuitoare, aureolează.

Geniul este chezașul unei existențe suprareale, așa cum sint și Mignon, Lenker și Euforion. De aceea originea lor este incertă, sexul ambiguu. Homunculus, Euforion,

Mignon, (ea sau, alteori, el), provin dintr-o retorță, de la o ființă fantastică precum Elena sau din inecul dintre harpist și o sfință. Sînt ființele de sorginte străină. așadar, zămislite în chip artificial. Prin ele, Goethe întrucripează adevăruri biologice, artistice și artificiale.

În « Fiica naturală », eroinei îi este interzis să deschidă besectea de care este legată soarta ei. Ea o face totuși, desfercîndu-și, odată cu misteriosul cufăr, urșita. În minile ei se va afla printre giuvericale sentința irevocabilă. Și Ottilie din « Afinități electice » găsește acasă, după incendul pustitor, un cufăr cu bijuterii și haine dăruit de Eduard. La început darul i se pare așteptat de rar și de prețios încît în gînd nu îndrăznește să și-l însușească. Cufărul acesta va căpăta la moartea ei o anumită semnificație. Din materialele prețioase pe care el le conține, ea își croiește giulgiul, lucrul cel mai de preț pe care prietenii îl observă la ea. În capelă, la căpătîiul morții se află sicriul copilului, iar la picioare, cufărul.

În « Anii de drumetie », Felix găsește ca o rămășiță a unei vechi comori o cutiuță de care se leagă o taină. Soarta acestei descoperiri însoțește pînă la sfîrșit povestea sa de iubire cu Hersilia. Cutiuța și inima iubitei se înlocuiesc. Semnificația romanului ni se relevă în chip parabolic în momentul deschiderii cutiei. Cheia se rupe, curioasa taină nu va fi dezlegată nicodată. Sîntem, așadar, avertizați să nu ne atingem de tăcuta înmugurire a afețiunilor.

În « Călătorie în Elveția, din anul 1797 », Goethe relatează că tot idealismul său îl purtase cu sine într-o casetă, bine închis, precum *acea femeie pigmeu* din « Noua Meluzina ». De fragmentul dedicat « Flautului fermecat » cel mai mult se apropie însă în intenții alegoria dramatică « Pandora » care, din punct de vedere cronologic, s-a născut după actul Elenei. Din ceruri urma să coboare un cufăr în jurul căruia amenința să izbucnească o nouă vrajă. Pandora îl transformă însă într-un templu al omenirii. Vîrstă războinică a omenirii este înlocuită, așadar, de cea a civilizației conciliante. Cutia Pandorei nu mai ascunde nenorociri, ci civilizație și transfigurare prin artă — idealurile generațiilor viitoare. Prin analogie, în poem apare Fileros precum Tamino din ape, iar Epimelia precum Pamina din flăcări.

Simbolistica acestor poeme este relată pe culmile tragediei lui Faust, a cărui sferă divină este imponderabilă și luminiscentă, pe cînd cea a lui Mefisto se menține în întuneric și materialitate. Între ele se află oglinda tulbură a existenței umane în care scapără culoarea luminii și a întunericului și în care se răsfrînge lumina primară. Ceea ce în teoria culorilor era mîrturisire, aici se actualizează prin dramă. În acest context, geniului îi corespunde Euforion, fiul Elenei, care poartă o aureolă, apărînd gol, un geniu fără aripi, un faun lipsit de animalitate, dar și un mic Febus. Corul vestește că atare lucruri s-au întîmplat în toate timpurile: Maia și Jupiter l-au zămislit pe Hermes, Elena și Faust pe Euforion, iar Pamina și Tamino geniu. Dragostea ce-i ferește pe oameni unește perechea aleasă pentru a zămislir miraculoasa odrasla. Și Euforion se naște în străvechea groță a nimfelor, și el se comportă ca un geniu și părăsește pămîntul. Ca și Felix, care scoate pe firul Ariadnei cufărul din peșteră, el se întoarce din adîncuri spre bucuria părinților înspăimîntați. În peșteri se petrec mistere. În ele frumusețea deschide ochii, iar învelșul negru al sarcofagului ascunde odată cu soarta și ultima transfigurare.

În astfel de acorduri, fragmentul dedicat « Flautului fermecat » începe să capete miraculoase sonorități.

În românește de ONDINE CRISTINA DĂSCĂLIȚA

MIHAI CONSTANTINESCU

Calea spre Mozart

Nu putem aduce exemple îngrîșor. — Îngerii nu pot fi ofensați. De aceea, poate, în fața artistului interpret, fie el dirijor, cîntăreț sau instrumentist, abordarea repertoriului a acestui compozitor, unic și poate primul ca mărime în felul său, prezintă cele mai adînci și, nu de puține ori, controversate probleme, pe care ne-am obișnuit să le numim « stilistice ». Precocitatea lui fără precedent în istoria omului, l-a făcut accesibil și universului estetic al copilăriei, singura stare de grație paradisiacă a vîrstelor. La acest compozitor nu poate fi vorba de vreo evoluție a creațiilor, paralelă cu etapele sale biografice, ele fiind de la începutul creației — bineînțeles, în murguri — aceleași pînă la cele mai sublime opere de maturitate. Lucrările lui din copilărie există și se cîntă și astăzi. Perenitatea unora dintre ele nu poate fi pusă la îndoială. Interpretul contemporan i se dau de la început tiparele stilistice — cert încadrate în epocă —, însă descoperirea lor în evoluția lui se face treptat, iar deplina înțelegere a valorilor este în puține cazuri atinsă doar la desăvîrșirea posibilă a pregătirii și experienței. Spun « în puține cazuri », deoarece mari artiști — interpreți ai altor compozitori, mai ales ai celor romantici — axați pe virtuozitate instrumentală, nu se înțelșesc cu Mozart decît rareori. Nu ajunge aici doar o instrucție temeinică și acel nesfîrșit număr de ore laborioase, cum în general se întîmplă la abordarea multor creații. Sunt imperios necesare niște structuri ontologice asemănătoare — măcar pe departe — cu ale genialului Wolfgang Amadeus. S-a afirmat, nu odată, că Enescu l-ar fi « beethovenizat » în interpretare pe Mozart. Nimic mai fals. Marele artist român a descoperit niște valori patetice în stilul mozartian, pe care predecesorii săi le trecuseră cu vederea, fiind mai mult atrași de subtilul joc geometric existent și o adîncă dimensiune a tragicului. Însă neputînd a fi cu totul ignoranți — este prea evidentă — au numit-o, dintr-un filistinism prezent în permanență alături de marile valori ale spiritului uman, « suris printră lacrimi ». Ce suris și ce lacrimă poate da identitate la acest geniu? « Suris printră lacrimi » categorii? Cum poate fi ea înțelșă și acoperire acestei unice și tulburătoare Mozart este în același timp tot atît de tragic ca Dante, tot atît de celer și dălan ca Botticelli și tot atît de precis ca ordinea astronomiei sau a structurii atomice. Găsirea unui echilibru autentic între aceste valori expresive, aparent diferite — însă la crearea mozartiană împlinite în cea mai absolută complementaritate — ține de inițierea interpretului, stăpîn deplin pe multiplele și complicatele taine ale artei sale. Personalitatea cea mai profundă este cea care se lasă mai greu observată în acest act interpretativ. Raportul este aproape invers cînd se pune problema abordării compozitorilor romantici, neoromantici și moderni. Dimensiunile stilistice mozartiene nu permit nici o alterare, chiar dacă ea ar da impresia îmbogățirii valorilor. Identitatea lor pusă în actul interpretativ rămîne singura cale, care dă ca rezultat expresia geniului mozartian.

Poate de aceea, dintre marii interpreți ai lumii, Mozart și-a ales foarte puțini. Poate de aceea, la concursurile internaționale, etapa care impune vreo operă de Mozart este cea mai grea, trecerea ei fiind pentru toți candidații un semn de întrebare. Poate de aceea, universal iubit și cîntat de toți și de toate vîrstele, este compozitorul cel mai greu de atins. Călinescînd, mă gîndesc la anatomia îngrîșor.

«... Să regăsim, ascultînd această muzică, partea frumoasă a ființei noastre. Dacă vom lăsa să cînte în noi flautul fermecat, poate că, într-adevăr, lumea va fi salvată. Regăsesc, alături de ipocriziile noastre, de naivitățile și de iluziile noastre pierdute, elanul nostru către libertate. Muzica aceasta suavă o aud venind de foarte departe, dintr-un timp în care speranța era tînără, cînd puteai visa la o umanitate împăcată cu sine. O asculti, în timp ce privești pietrele zidurilor de la Aix-en-Provence, bisericile și palatele sale, fîntînile și piețele: toate acestea, construite, desigur, prin nedreptate și opresiune, reprezintă totuși, pentru mine, cea mai scumpă moștenire. Fixez cu privireă fiecare detaliu, cu o aviditate înspăimîntată. E care posibil ca toate acestea, ce compun însăși structura ființei mele, să ajungă într-o zi să... Dostoievski scria: "Frumusețea va salva lumea". Între moarte și noi, cînd toate luminile s-au stins și cînd beznele ne îngheață, nu ne mai rămîne decît atît: cîteva note prefirate, numai o adiere...»

MICHEL DEL CASTILLO

Fragment din conferința
despre *Flautul fermecat*,
ținută în iarna anului 1982
la « Association des Amis du Festival
d'Aix-en-Provence »



FLAUTUL FERMECAT

în viziunea lui
LUCIAN PINTILIE



Fișe pentru un spectacol mozartian

Nu, sunetul miraculos al *Flautului* nu mi-a luminat copilăria, nici măcar adolescența atât de șovăitoare și însetată de referințe clare și providențiale, nu, *Flautul* l-am descoperit târziu, sau mai precis am început să-l descopăr târziu, atât de târziu încît pot mărturisi: («Care este opera dumitale favorită? m-a întrebat Louis Erlo, directorul Festivalului din Aix-en-Provence acum vreo trei ani. — *Flautul fermecat*, am răspuns eu fără să clintesc și fără să roșesc, dacă nu cumva a făcut-o chiar el, anticipînd răspunsul, unicul posibil, de adevărat intelectual, răspuns născut lipit de întrebare, un soi de simetric *how do yo do* — *how do yo do?*»)»

Ascultam, firește, fragmente care mă vrăjeau dar nu mă marcau, asistam absent la colocvii prietenești care dezbăteau comparativ dulceața interpretărilor lui Böhm față de cele retoric beethoveniene ale lui Karajan.

Căile de acces spre capodopere sînt, doamne, atât de paradoxale (obstinat labirintice uneori, de o evidență care inhibă pășirea firească în templul intim, prietenos, alteori) încît nu voi ști niciodată dacă descoperirea tîrzie este un privilegiu sau o infirmitate.

Privilegiu sau infirmitate, ce importanță au toate acestea atîta vreme cît modul meu de a mi le *închipui*, aceste capodopere pe care mă strădui să le *întruchipez*, este ireversibil determinat de o tîrzie descoperire a lor.

Nu sînt pe deplin convins că am înțeles mecanica cerească a capodoperelor, riguroasa și inefabila lor necesitate, dar descoperirea lor tîrzie mi-a dat cel puțin sentimentul — utopic poate, revanșa unui timp mai sumbru în care am reușit să supraviețuiesc fără să le cunosc — că pășesc parcă mai ușor într-un spațiu clar, ultim.

Nu spiritul polemic, cum mulți ar crede, a condus spre o anume radicalitate spectacolele mele — cel mai adesea o simplă ignorare a clișeeilor interpretative, o indiferență cum nu se poate mai naturală față de tirania lor m-au împins să propun, în stare de deplină ingenuitate,

ipoteze, blasfematorii pentru unii, pentru mine transcrieri cuvinčioase ale evidenței.

Radicalitatea ipotezelor mele de spectacol nu e nimic altceva, cel mai adesea (iar în cazul *Flautului*, incontestabil) decît rodul unor întîlniri amîinate, al unor descoperiri tîrzii.

E bine, nu e bine, habar nu am, ceea ce știu e că de cîte ori am încercat din precauție, sau din cine știe ce alte pricini mai tulburi, sociale sau personale, să complicitez cît de vag cu clișeele legendare, să reduc, cît de înfim, coeficientul de risc, să temperez deci instinctul radicalității, rezultatul bastard m-a sancționat.

«Semnificația acestei prime faze a ceremoniei, despărțirea de mame, e destul de transparentă. E vorba de o ruptură, uneori destul de violentă,



a universului copilăriei — care este deopotrivă universul matern și feminin și starea de iresponsabilitate și de beatitudine, de ignoranță și de asexualitate a copilului.

Emoțiile puternice, teama, spaima provocate cu atîta abilitate de scenarii de groază trebuie considerate ca tot atîtea torturi inițiatice.

Instructorii îi bat fără milă pe novici, iar aceștia nu trebuie să arate nici un semn de durere. Asemenea excese duc uneori la moartea băiatului.

...Solidaritate mistică între morții, inițiere și regressus ad uterum. Această solidaritate va ajunge să impună, în anumite culturi, asimilarea morții cu inițierea: cel ce moare e considerat pe cale de-a se supune unei inițieri.

În antagonismul și atracția dintre două tipuri de sacralitate — feminină și masculină —, el descifrează, pe de o parte, o puternică dorință de a aprofunda experiența specifică a propriului său sex, străduindu-se, în același timp, să interzică participarea sexului opus, iar pe de altă parte, a paradoxală dorință de a transcende o situație existențială aparent ireductibilă și de a accede la un mod de a fi «total».

Jocul de cuvinte dintre «inițiere» (teleisthai = a fi inițiat) și «moarte» (teleutan = a muri) era destul de popular în limba greacă. «A muri» înseamnă să «fi inițiat», spunea, deja, Platon.

Grație acestei valorizări, moartea și inițierea devin interșanjabile; ceea ce înseamnă, că, de fapt, moartea concretă ajunge să fie asimilată unui rit de trecere, de tip superior.»

(Mircea Eliade — Inițiere, rituri, societăți secrete)



«Cei doi micuți, cărora li se spune «Îndrăgostiții», îmbrățișându-se tandru, cu chipurile livide de disperare, înaintează spre Timp și îngenunchează la picioarele acestuia.

Primul copil

Domnule Timp, lasă-mă să plec împreună cu el!...

Al doilea copil

Domnule Timp, lasă-mă să rămân cu ea!...

Timpul

Imposibil!... Nu mai avem decât trei sute nouăzeci și patru de secunde...

Primul copil

Mai bine nu mă nasc!...

Timpul

Nu ai de ales...



Al doilea copil, implorind

Domnule Timp, voi ajunge prea târziu!...

Primul copil

Nu voi mai fi acolo când ea va cobori!...

Al doilea copil

Nu-l voi mai vedea!...

Primul copil

Vom fi singuri în lume!...

Timpul

Toate astea nu mă privesc... Plîngeți-vă Vieții... Eu unul unesc, despart, după cum mi s-a poruncit...

(Apucînd pe unul din copii.) Vino!...

Primul copil, zbatîndu-se





Nu, nu, nu!... Și pe ea!

Al doilea copil, agățându-se de veșmintele primului

Lasă-l!... lasă-l!...

Timpul

Hai, zău, doar nu spre moarte mergeți, ci spre viață!...

(Trăgându-l pe primul copil) Vino!...

Al doilea copil, întinzând cu disperare brațele către copilul care

e smuls.

Un semn!... Doar unul!... Spune-mi cum să te regăsesc!...

Primul copil

Te voi iubi totdeauna!...



Al doilea copil

Voi fi cea mai tristă!... Ai să mă recunoști!...

Cade și rămîne întinsă pe jos.»

(Maurice Maeterlinck)

«Mai-nainte însă de a veni ceasul nașterii, copilul se puse pe plîns, de n-a putut nici un vrăci să-l împace. Atunci împăratul a început să-1 iăgăduiască toate bunurile din lume, dar nici așa n-a fost cu putință să-1 facă să tacă.

«Taci, fiul meu, că ți-ai da tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte. Atunci pruncul tăcu și se născu.»

(Fragmente din «Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte»)

«Vă anunț că la 27 ianuarie, la ceasurile opt ale serii, soția mea a născut, din fericire, un băiat. Dar a trebuit să i se scoată placenta, fept care a lăsat-o foarte slăbită.»

(Dintr-o scrisoare adresată de Leopold Mozart unui amic din Augsburg)

N.A. Deci Mozart se naște învăluit în pinza spongioasă, filtru protector al fragilității sale. Dar «căița», placenta, este și un semn elitar. Semn al protecției și semn al alegerii.

Ce promisiunei-a făcut oare Leopold lui Wolfgang (aceeași, presupun, ca cea pe care i-a făcut-o împăratul lui Fât-Frumos) pentru ca el să accepte încorporarea provizorie în Real?

Oricum, pogorîrea pe pămînt a lui Mozart este o concesie — și Mozart, prin comportamentul său în fața majestaților imperiale ale Europei, ține să o reamintească tot timpul cu precizie și gravitate scrupuloasă. Ploconindu-se într-un gest de simulare pirandelliană în fața fragilei păpuși pudrate Mozart, ca în fața unui liliputan de bălci, prinții Europei își închipuie că participă la înscenarea unei alegorii de tipul «Le monde à l'envers», că acceptă o suspendare a Realului, o răsturnare provizorie a ierarhiilor în spiritul de *fair play* al carnavalului. Dar gestul lui Mozart, copilul minune, mîngîind condescendent obrazul imperial al Mariei Tereza, restructurează fulgerător ordinea bolnavă a lumii, reabilitează firescul, suspendă carnavalul, inaugurează ierarhia valorilor, singura mea religie.

«Al treilea preot

Dar dacă-l va părăsi curajul și nu va rezista încercării?



Sarastro
Dacă s-a închinat lui Isis și Osiris, el va cunoaște, înaintea noastră,
bucurii divine.»

(FLAUTUL FERMECAT — Actul II, scena întâia)

«Dar dacă ei coboară, astfel, în mormînt,
Răsplătește-le curajoasa și plină de virtute încercare:
Dăruiește-le odihna lângă tine.»

(FLAUTUL FERMECAT — Actul II)

«Dăruiește-le odihna veșnică, Doamne.
Și fă să strălucească pentru ei lumina eternă.»

(RECVIEMUL de Mozart —

Primul verset: Requiem aeternam dona eis domine et lux perpetua luceat eis)

«Într-un atare fast sărbătoresc
Curînd întregii lumi vei apărea deplină;
Forțele tale chiar în regat solar domnesc.
Pamina și Tamino-acum suspină;
Suprema fericire a lor zace-n mormînt.»

(Goethe)

«Și cum moartea (privind lucrurile în față) este țelul real al vieții, m-am familiarizat atât de bine, de cîțiva ani încoace, cu această adevărată și perfectă prietenă a omului, încît imaginea ei, pe lângă că nu mai are nimic înspăimîntător pentru mine, îmi pare, prin multe, foarte liniștitoare și consolatoare. Și-i mulțumesc Domnului că mi-a acordat favoarea de-a folosi prilejul (înțelegeți ce vreau să spun), pentru a învăța să descopăr cheia adevăratei noastre fericiri. Nu mă culc niciodată fără să mă gîndesc că (așa tîndr cum sînt) mîine s-ar putea să nu mai exist. Și totuși, dintre toți oamenii care mă cunosc, nici unul nu ar putea spune că sînt posac sau trist, și eu îl mulțumesc în fiecare zi Creatorului pentru această favoare și o doresc, din adîncul inimii, tuturor oamenilor, semenii mei.»

Fiul dumneavoastră preasupus

W. A. Mozart

(Scrisoare a lui W. A. Mozart către tatăl său)

Acest montaj nădărduește ca, pe o cale mediată și nu pe aceea directă a confesiunilor, să înlesnească cititorului o participare mai vie, mai insolită la recompunerea unui spectacol posibil.



Montajul propus nu e defel o șaradă, dimpotrivă, are o elocvență destul de apăsată care risipește orice echivoc în legătură cu opțiunile mele — dar oricît de elementar ar fi un montaj, el păstrează, prin morfologia lui eliptică, o forță stimulatorie, o incitare la cooperare care dinamizează incontestabil gîndirea.

Este evident că selecția textelor e partizană și că ele încearcă să legitimeze fie opacitatea mea în fața caracterului feeric al Flautului, fie interesul excepțional pe care-l port eu probelor inițierii; mai mult, este evident că scopul ultim al montajului e acela de «a risca o presupunere» pe care voi clădi apoi tot spectacolul: a identifica Viața cu

Procesul Formativ al Inițierii, Timpul Vieții cu Timpul Torturii Inițiatice, Viață, mărginită la un capăt de refuzul încorporării, la celălalt capăt de un extaz înălcrămat (*lux perpetua luceat eis*). Viață mărginită de nemărginiri, pod suspendat între nemărginiri, singura cale de acces, singura legătură între nemărginiri.

Apoi, de ce să nu mărturisesc, chipul acesta răsfrint, ocolit, de a semna la preocupările mele în legătură cu *Flautul* mai e provocat și de altceva: de o sfială care niciodată în viața mea, de câte ori am tentat să evoc o experiență de spectacol, nu m-a încercat cu o asemenea forță de interdicție, o adevărată, profundă sfială care nu cenzurează, ci pur și simplu aneantizează cuvintele și conferă brusc, tuturor detaliilor de creație (în a căror reconstituire colorată ajunsesem aproape un virtuos) un soi de frivolitate absolut neprevăzută, o frivolitate care mă îngheață.



REPERE CRITICE

Punerea în scenă a *Flautului fermecat* a constituit totdeauna un pariu și, din câte ne amintim, puține sînt montările care să fi satisfăcut deplin și inima și spiritul. Cu atât mai mult cînd regizorul abordează pentru prima oară teatrul liric și pe Mozart. Nimic surprinzător, așadar, în declarația lui Lucian Pintilie anunțînd că, din diverse motive, spectacolul recent creat la Festivalul de la Aix-en-Provence « nu reprezintă împlinirea concepției pe care și-o imaginase și pe care încercase să o realizeze » (Regizorul s-a referit mai ales la « obstacole tehnice importante, care au suprimat repetițiile »). Dar acest *Flaut* este, totmai de aceea, mult mai bogat prin ideile și destinul său decît multe altele, și în același timp printr-o calitate muzicală remarcabilă.

Totul e să te obișnuiești cu decorul unic. Peter Brook, care și el proiectează un *Flautfermecat*, s-ar putea plînge că i-au luat-o alții înainte. Cele trei etaje de galerii construite la Teatrul Arhiepiscopiei sînt tot atât de murdare ca și scena teatrului *Les Bouffes du Nord*, înconjurînd un sol de o netezime îndoelnică pe care poposește deseori vrăjitoare și *Niebelungen*. Pe scurt, prima impresie e că ai în față un decor din *Carmen*, cu o succesiune de țăruri pentru tauri — la parter —, dominate de tribune cam părăginite. Îți trebuie destul timp ca să te convingi de virtuțile acestui dispozitiv funcționînd deopotrivă ca teatru elizabetan și ca sală de operă, eventual locuință standard, în mod cert minăstire în care preoții lui Isis și Osiris (purcînd togă roșie, deloc egipteană) ies mereu din chilile lor pentru a observa, conduce și îndrepta hîrjoana muritorilor de rînd. Dar și imaginea ordinii cosmice este o suprapunere ierarhică precis alcătuită: la parter, animalele, femeile la primul etaj, iar bărbatii (preoții) la etajul al doilea, aproape de cerul ce se va dezvăli în final.

Trei loje princiere luminează, totuși, acest univers, alfel posomorît: în stînga și în dreapta, acelea ale copiilor Tamino și Pamina (care vor alerga, căutîndu-se, de-a lungul etajelor), cînzînd de la naștere unul către celălalt, « prin acest antagonism și această atracție dintre două tipuri de sacralitate, masculină și feminină » și care, năzînd să atîngă « un mod de a fi total », trebuie să treacă prin încercări inițiatice și, poate, prin aceea a morții (Mircea Eliade, citat de Pintilie).

A treia lojă, mai mare, aflată în centrul scenei, este loja ascensorului ce leagă neîncetat etapele, și este totodată regatul lui Sarastro. Cînd acesta apare, orbitor de luminos, cu fruntea nîmbată de soare, cu statura impozantă, chipul princiar și vocea răscolitoare de frumusețe și iubire a lui Robert Lloyd, întreaga scenă e transfigurată de verticalitatea glorioasă ce transcende orizontalitatea castelor.



Această prefacere progresivă a decorului, tot mai bine utilizat și populat, în special în ultima scenă a încercărilor, cînd îndrăgostiții se vor regăsi, traduce și integrarea lui Pintilie în universul mozartian. Ar trebui analizate aici toate scenele, adeseori prea puțin convingătoare la început, dar treptat investite deopotrivă cu spiritul inocenței și cu măreție, cu mil de invenții pline de spontaneitate și prospețime. Totuși nu ajungi fără surpriză la concluzia finalului, care-i reunește, în aceeași aură de glorie, pe Sarastro și pe Regina Noptii, în timp ce, brusc, Tamino și Pamina, ajunși la capătul încercărilor, au căpătat chipuri de bătrîni... Iată ce ar merita o pregătire sau exegeză specială scenică. Mozart, veritabil inițiat, nu a murit oare cu un chip tinăr? (...)

JACQUES LONCHAMPT

« L'esprit d'enfance et la grandeur », *Le Monde*, 20 iulie 1982

Pentru primul său an în fruntea Festivalului de la Aix-en-Provence, Louis Erlo a ales îndrăzneala, însoțitoare sa preferată ca inspiratoare. El a încredințat *Flautul fermecat*, opera cea mai periculoasă a lui Mozart, unui regizor el însuși plin de îndrăzneală, Lucian Pintilie, și unei trupe de cîntărești tineri, puțin cunoscuți și admirabili. Rezultatul marchează o dată în producția lirică a zilelor noastre și aruncă o lumină orbitoare asupra capodoperei.

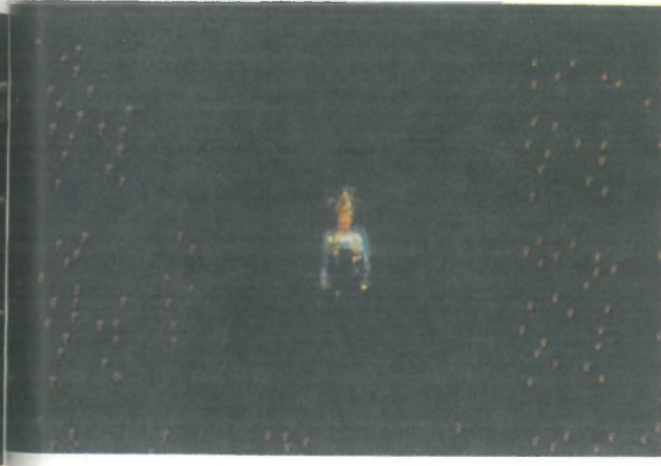
Fără îndoială nu s-au sfîrșit întrebările cu privire la *Flautul fermecat*, tentativele de a-i smulge secretul cu chei pe cît de diverse, pe atît de inoperante: ca și cînd secretul — ghicit, totuși — ar fi insuportabil. . . Aceste chei au ca nume « puritatea sentimentelor », « înțipirea într-o înțelepciune superioară », « curajul încercării », « triumful iubirii ». Dar ele nu deschid decît anticamere. Tradiția scenică perpetuiază de două secole aceste lecturi care, variînd mai mult sau mai puțin, tind toate spre același scop: să disimuleze, — să simuleze ignoranța, să refuzeze prezența intolerabilă a morții, inspiratoarea unui muzician în agonie, tema centrală și suverană a unei ultime opere.

Dar cum ar putea să « poarte » această operă lecturile amintite care, conținînd o parte de adevăr, evită totuși adevărul ei subiect? Ea le poartă, într-adevăr, —

cu prețul unei aparente absurdități pe care cei mai abili regizori nu izbutesc s-o micșoreze. Iar noi am recunoscut că acest « argument legat cu ață albă », rod al concepțiilor juxtapuse dacă nu contrarii ale lui Schikaneder și Mozart, și al concepțiilor lor mutuale, acest « patchwork » de lucruri frumoase pline laolaltă, grație exclusiv geniului muzical al lui Mozart. Iată prețul plătit pentru ceea ce nu s-a spus.

Între Mozart și zămbul Papageno (se știe că Schikaneder își rezervă acest rol) a existat totuși, tacit, un acord secret, chiar dacă scrisnit. El s-au frecventat destul, s-au aplecat destul asupra aceluiași libret, pentru ca, de la unul la altul, să treacă și să persiste, ocultate, forțele morții care locuiau în muzician. Astfel, *Flautul fermecat*, dincolo de pretențiile la misticism ale textului său, și dincolo de happy-end, este și rămîne un ceremonial tragic.

Cine ar fi suportat să-l vadă ca atare? În mod conștient, nici Schikaneder, nici Mozart, fără îndoială; căci lăsînd să se vadă teribilul lor mesaj, ei îi tulbură intenționat aspectul. Nici nenumărații lor spectatori, care s-au înțeles să nu-l înțeleagă. Nici, evident, tradiția scenică, vieneză sau salzburgheză. Și iată că acest tînăr român, Pintilie, îndrăznește să înlătore smălțul aurit pe care Vienna l-a arternut mereu asupra tragicului din opere ca și din viață, și cutează să-l privească în față.



une *Flûte enchantée* inoubliable. Avec Lo

Erlo, directeur de l'Opéra de Lyon, le festival d'Aix-en-Provence est entre de bonnes mains

La flûte en chantier

Louis Erlo, le nouveau directeur du festival d'été de La Flûte enchantée, a son œuvre festive à accomplir. Le hit lyrique de l'été ?

La flûte en chantier

Louis Erlo, le nouveau directeur du festival d'été de La Flûte enchantée, a son œuvre festive à accomplir. Le hit lyrique de l'été ?



«La Flûte enchantée»

L'œuvre est révisée par Pintillid. Une distribution de cette œuvre incroyable.

pour l'ouverture du Festival d'Arles, deux amours froides du 19^e à l'indivisible laissent une diva et un metteur en scène tristes. La saison de la Fête enchantée s'est déroulée sous une distribution idéale et d'une production p

« C'est toujours Aix à l'honneur des révélation. Le premier est un merveilleux Papagnole, l'autre est un génie sûr, sans la moindre trace de cabotage. »

« LA FLÛTE ENCHANTEE » A AIX-EN-PROVENCE

L'esprit d'enfance et la grandeur

[illegible]

clés pour la Flûte Enchantée



*La Flûte
enchantée
joue Mozart!*

Cellules d'une prison ? Théâtre en bois de l'époque shakespeareienne ? Cour d'un manoir incube niteux d'une vague hanlieue ? Ruine deserte ? Arènes Ecures ? On se pose des questions, pourtant la réponse est claire : c'est le temple maçonique que représente formidablement décor conçu par l'

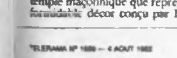
vous êtes
cette
cette
Sous
hauer
pouvoir
lents —
manique
leurs. Une
vous dire
tienne.

L'éclosion de Jean Rogers

[illegible]

...pourtant la réponse est claire : c'est un temple maçonnique que représente l'ensemble du décor conçu par l'

"L'ESPÉRANTIN" N° 1885 — 6 AOÛT 1982



Asociația 74

carriere: dar diverse « încercări » ar putea s-o aștepte. Erland Hagegard are partea dificilă și ingrată a tenorului mozartian: dar el dejoacă toate capcanele prin control și măsură, dacă nu încă prin ușurință și generozitate vocală. În schimb, Stephen Dickson este un Papageno minunat, mai emoționant, mai grozdec decât altădată Kuntz: el a « simțit » punerea în scenă și a știut să-i traducă ambiguitățile. Gruberova, bolnavă, a fost înlocuită de V. Freiburger, solidă în tonalitățile grave, virtuoasă — ca de gheată — în tonalitatea înaltă a rolului acrobatic al Reginei Noptii. La acest înalt nivel s-a jucat — spre bucuria, din păcate a numai câteva mii de spectatori — jocul implacabil al ultimei capodopere a lui Mozart.

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV

« Clés pour la Flûte Enchantée », *Réforme*, 7 august 1982)

Celule de închisoare? Teatru de lemn din epoca shakespeareană? Curte a unui imobil puchinos dintr-o vagă mahala? Scup părăsit? Arene? Grajduri? [...] Regizorul, Lucian Pintilie, nu va șovăi: în acest decor unic și închis se va desfășura reprezentarea. Ce îndrăzneală! Ce reușită!

Rareori o punere în scenă a fost atât de loială față de autorul *Flautului*. Exemplele mișună: de la personajul omniprezent la etajele de sus care figurează « nașul » noului sosit, pină la măștile pe care le poartă « cei drepți » pentru a face să se vadă și mai bine apartenența lor la un mod total de a fi. În momentul corului final, prezența Reginei Noptii alături de un Sarastro plin de majestate, simbolizează fraternitatea, recunoașterea celui alt, refuzul oricărui manichism. În ultimul tablou, atunci când plouă cu frunze moarte, apar, îmbrăcați în vestimentele comunițății, Tamina și Pamina metamorfozați în bătrâni: ei au atins treapta Cunoașterii. Materia este depășită, ei se confundă întru Spirit. Niciodată ritualul inițiativ propus de Mozart n-a fost atât de bine respectat, luminat. Fără abuz sau compromisuri. Este opera unui mare « profesionist » pusă în serviciul unei partituri pe care a cercetat-o cu dragoste și cu umilință. După *Flautul* lui Pintilie, va fi dificil să se mai accepte din nou jucăriile pseudo-orientale care ni se servesc de-a lungul anului.

Conform faimoasei tradiții a Festivalului de la Aix, distribuția acordă partea leului unor interpreți necunoscuți. Nu vorbesc despre Robert Lloyd (un Sarastro grandios), bineînțeles, — dar cine o cunoștea, înainte de spectacol, pe Joan Rogers, proaspătă absolventă a Conservatorului din Manchester, divina Tamina, revelația lui Aix 1982? Tinărul american Stephen Dickson, un Papageno rafinat, e de asemenea un necunoscut, cu voce plină și bogată. Dar toată lumea ar trebui să fie citată, atât de coerentă și de egală calitativ este întreaga distribuție. Sub bagheta lui Théodor Guschlbauer — multă seducție, forță, dar câteodată unii timpi foarte lenți —, Noua Orchestră Filarmonică s-a arătat a fi egală celor mai bune. O mare seară pentru Aix... vreau să spun: o mare seară mozartiană.

PAUL MEUNIER

« La Flûte enchantée joue Mozart », *Télérama*, 4 august 1982)



[...] Farmecul acestei serii provine și din faptul că poți regăsi magia originară a teatrului. Aceași cu a modestei săli de foburg, care era *Theater der Wiener*, unde opera operelor a fost creată în fața unui public foarte popular, la 30 septembrie 1791. Pentru a o realiza, Lucian Pintilie a știut să recurgă la naivitatea cea mai dezarmantă și la măreția cea mai simplă. Când, la începutul acțiunii, Tamino e urmărit de un șarpe, acesta devine o imensă caracatiță. De fapt, o simplă pinză umflată cu aer comprimat.

Faimosul flaut și *glöckenspiel*-ul lui Papageno, două talismane importante, vor fi oferite celor două personaje chiar de către instrumentistul din orchestră. Obiecte atât de simple precum o piine rotundă și o sticlă cu vin dobândesc o semnificație neașteptată. Ca și hîrdirile cu apă în care e cufundat capul Paminăi.

Această esențializare este și meritul decorurilor și costumelor. Acțiunea se desfășoară într-un spațiu cu posibilități de-a fi utilizat în diverse scopuri. Simultan sală italiană din birne, grajd, uter, garaj și manej amintind mult de *Felsenreitschule* din Salzburg. Un ascensor cu deplasare lentă aduce divinitățile, pe cei puri, pe cei drepti, pe cei iluminați și pe discipolii lui Sarastro la nivelul universului prozaic al oamenilor. Dacă ar fi să folosim ca termen de comparație o școală de pictură, i-am putea cita pe suprarealiștii belgieni, de pildă, pe Delvaux. Sau pe Magritte.

Realizarea lui Lucian Pintilie nu poate fi rezumată la exclamațiile de extaz strîmte de un pitic gimnast, de înghițitorii de flăcări sau de emoționantele *Knaben* cîntate de trei copii provenind din celebrul cor german de la Bad Tölz. Două mari idei se degajă din acest ansamblu ce nu are nimic comun cu preocupările formale care l-au obsedat pe Maurice Béjart cînd s-a ocupat, recent, de *Zauberflöte*.

În primul rînd, există dimensiunea orientală a artei mozartiene. Sarastro ține aici de Zoroastru. Manicheismul creștin se dizolvă atunci cînd, în corul final, Regina Noptii i se alătură. Complementaritate de semne.

A doua idee: orice inițiere e rodul duratei. Nu al clipei. Aceasta explică, în ultimul tablou, frunzele moarte și bătrînețea tinerilor Tamino și Pamina. O imagine prețioasă, cum nu sînt multe...

PHILIPPE OLIVIER

« La flûte en chantier », *Libération*, 17 iulie 1982

[...] Dar meritele noului *Flaut* nu se rezumă la o distribuție prestigioasă. Montat de Lucian Pintilie, înscris într-un formidabil decor vertical — incintă cu mai multe înrînduri și înconjurată de galerii înăltate cu îndrăzneală în spațiul restrîns al teatrului Arhiepiscopiei — spectacolul răspunde unei concepții dramatice absolut coerente, în care acțiunea teatrală este suverană. Personajele mozartiene dobîndesc astfel o nouă viață, mai puternică, mai violentă, mai adevărată. Cît despre itinerarul inițiat, el este jalonat de simboluri pentru care Pintilie nu ne oferă totdeauna cheia și cărora, în orice caz, le conferă o frumusețe plastică de o forță și un rafinament extraordinare. Ultima viziune, aceea a unui edificiu strălucitor din care își fac apariția un Tamino și o Pamină la o altă vîrstă, rămîne de neuitat...

CLAUDE SAMUEL

« La Flûte enchantée », *Le Matin*, 17 iulie 1982

Aix-en-Provence 1982:
Repetiție la *Flautul fermecat*

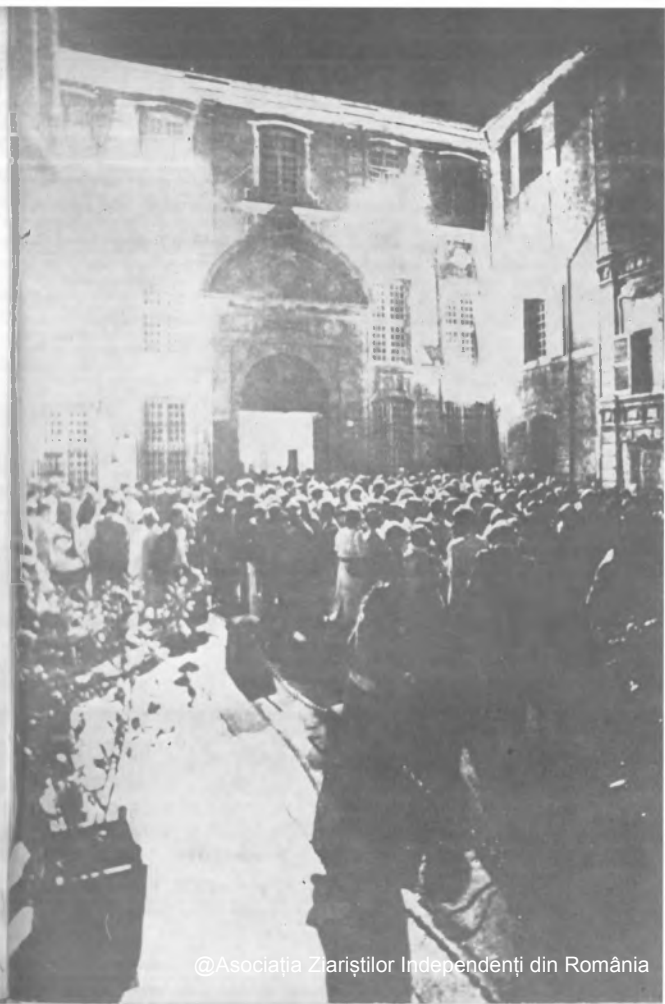


[...] S-o spunem deschis: cu toată muzica sa, sublimă sau nu, *Flautul fermecat* era, până acum, din tot repertoriul, una dintre operele cele mai plicticoase de văzute — și perseverăm în convingerea noastră nestrămutată că operele sînt făcute pentru a fi văzute, nu numai ascultate. Surpriza de prestigiu la Aix: un *Flaut captivant*, mai mult încă, stimulant, aruncînd asupra operei o lumină puternică și neașteptată. Spectacolul ar putea displice: la antipozii climatului de beatitudine puțin cam neroadă și a manicheismului ce dau un aer fad acestei povești misterioase, el este aspru, sumbru, teribil uneori. O imagine ar putea rezuma concepția lui Lucian Pintilie, care abordează opera cu ochiul nou al omului de teatru: la capătul parcursului lor inițiat, Tamino și Pamina au părul alb. Adevărata inițiere e rodul unei întregi vieți, presupune, poate, chiar moartea; iată ce nu sugerau neapărat grațioasele treceri prin apă și foc la care asistam de obicei. Aici, temericii Paminei îi viră acesteia, pînă la sufocare, capul într-un butoi cu apă; Sarastro și oamenii săi cu capetele rase, cu arma la șold, nu sînt cu nimic mai liniștitori. Adio și cu eșafodajul tradițional egiptean cu piramide și cu palmieri: s-a construit un loc unic și sever — un fel de teatru semicircular cu trei etaje prevăzute cu mici loje —, care nu servește numai ca decor static, ci funcționează neîncetat...

SYLVIE DE NUSSAC

« Cinq nuits à l'opera », *L'Express*, august 1982

Teatrul de la Vechiul Palat Arhiepiscopal ►



PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.39
BUCUREȘTI

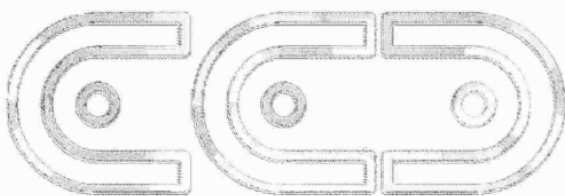


Corectura: LIDA IGİROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică «ARTA GRAFICĂ»

Lei 51

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

